

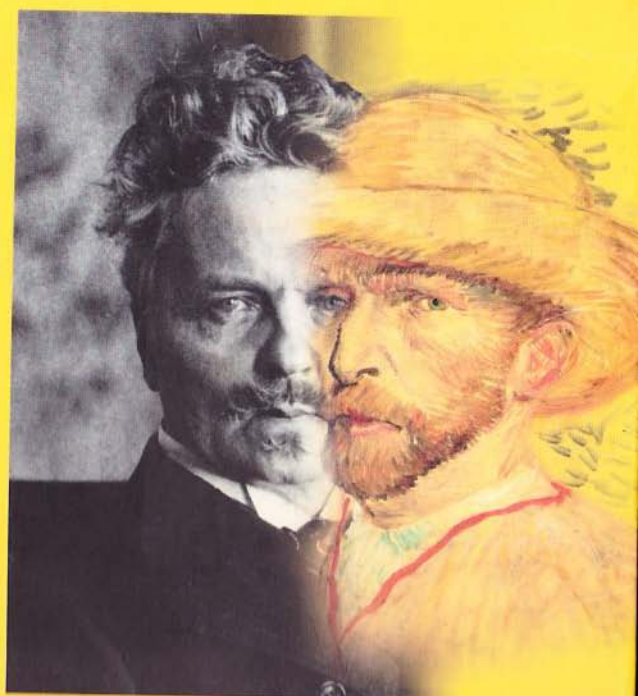
Raffaello Cortina Editore

Karl Jaspers

Genio e follia

Strindberg e Van Gogh

Con un saggio di Maurice Blanchot
Prefazione di Umberto Galimberti



SCIENZA
E IDEE

Collana diretta
da Giulio Giorello



Dello stesso autore

Il medico nell'età della tecnica

La questione della colpa

Karl Jaspers

Genio e follia

Strindberg e Van Gogh



Raffaello Cortina Editore

Titolo originale
Strindberg und Van Gogh
© Piper Verlag GmbH, 1951

Traduzione di
Brigitte Baumbusch e Mario Gandolfi

ISBN 88-7078-720-6
© 2001 Raffaello Cortina Editore
Milano, via Rossini 4

Prima edizione: 2001

INDICE

Prefazione (<i>Umberto Galimberti</i>)	IX
Premessa	1
Introduzione	3
PARTE PRIMA	
<i>Strindberg</i>	
Cronologia della vita di Strindberg	9
Cronologia delle opere di Strindberg	11
Le fonti	14
Nota all'edizione italiana	16
1. Patografia di Strindberg	17
Il carattere	17
Gelosia	25
L'inizio della malattia	32
Persecuzione e fuga	36
Gli anni dopo il 1888	37
La mania di persecuzione	40
Studi scientifici	44
Crisi	46
Il secondo matrimonio	47
Le fasi	52
Il primo anno a Parigi	53
Il culmine del processo	55
Alterazioni della coscienza oggettiva	62
Strindberg e Swedenborg	66
Cognizione della malattia	70
Lo stadio finale	73
Conclusione	75

2. La concezione del mondo di Strindberg	79
3. Le opere di Strindberg	97

PARTE SECONDA

Schizofrenia e creatività

1. Swedenborg	105
2. Psichiatria, schizofrenia e intelletto	115
3. Hölderlin	119
4. Van Gogh	135
Patografia	135
Mutamento dell'intensità di lavoro	143
Mutamento nella concezione di sé	146
Le opere	150
Van Gogh e la malattia	157
5. Schizofrenia e opera	163
6. Schizofrenia e cultura del nostro tempo	173
Note	177
Bibliografia	187
Postfazione	
La follia per eccellenza (<i>Maurice Blanchot</i>)	189

PREFAZIONE

“Lo spirito creativo dell’artista, pur condizionato dall’evolversi di una malattia, è al di là dell’opposizione tra normale e anormale e può essere metaforicamente rappresentato come la perla che nasce dalla malattia della conchiglia. Come non si pensa alla malattia della conchiglia ammirandone la perla, così di fronte alla forza vitale dell’opera non pensiamo alla schizofrenia che forse era la condizione della sua nascita”. Così scrive Karl Jaspers nella sua analisi patografica di Strindberg e Van Gogh che, oltre all’interpretazione del nesso “genio e follia”, ci restituisce un ricco materiale autobiografico da cui risulta come Strindberg, Van Gogh, Swedenborg e Hölderlin hanno vissuto la loro pazzia.

Strindberg

A differenza di Nietzsche, Strindberg sapeva di essere pazzo e, a partire dal 1888, nell’*Arringa di un pazzo* prese a descriversi così: “Eppure i dubbi restano saldi, i dubbi su tutto, sulla fedeltà della sposa, sulla legittimità dei figli, dubbi che mi perseguitano impietosi senza tregua. In un modo o nell’altro occorre venirne a capo, porre un termine a questi pensieri che girano a vuoto. Bisogna che sappia o che muoia! O c’è sotto un delitto o sono un pazzo. Non rimane che scoprire la verità. Un marito tradito? Che importa, purché lo sappia, per potermi salvare con una risata nera! È questo il punto. Sapere. E a tale scopo farò un’indagine approfondita,

discreta, scientifica, se volete, usando ogni mezzo messo a disposizione dalla nuova scienza psicologica, mi servirò della suggestione ipnotica, della lettura del pensiero, della tortura mentale, senza tralasciare il vecchio gioco dell'effrazione, del furto, della sottrazione di lettere, della falsificazione, delle firme false, ricorrerò a ogni mezzo. Si tratta di monomania, dell'esplosione di un maniaco? Non sta a me giudicare".

Nonostante queste intenzioni, Strindberg non farà nulla per comprovare l'effettiva infedeltà della moglie (come del resto è usuale in questi malati); il suo delirio si riflette inoltre nei confronti degli amici, divenuti membri di una congiura contro di lui. Al delirio di gelosia si aggiunse una mania di persecuzione che lo condurrà negli anni successivi al completo isolamento e alla fobia dei rapporti interpersonali.

Contemporaneamente cominciarono ad annunciarsi violenti malesseri fisici, attribuiti da Strindberg ad avvelenamento da parte della moglie, ma dovuti con molta probabilità a crisi di astinenza da alcool, che gli procurarono gravi sofferenze fisiche, alternate a periodi di apparente tranquillità, in cui i dolori venivano elaborati e iscritti nel delirio: "Cominciai a soffrire", scrive Strindberg, "di questa misteriosa affezione in seguito a una visita nel laboratorio di un mio vecchio amico, dove mi sono procurato un vasetto di cianuro di potassio, destinato a darmi la morte, che depongo nello scrigno di mia moglie, di cui lei tiene le chiavi. Paralizzato, folgorato, resto sul canapè a guardare giocare le mie bambine, ripensando ai tempi passati e preparandomi a morire, senza lasciare un solo biglietto sulle cause del mio decesso, sui miei vergognosi sospetti".

Afflitto da idee di persecuzione, prende a fuggire per tutta Europa scrivendo queste drammatiche pagine di diario: "Dolori lancinanti mi gelano il cuore. Mi sento come un bozzolo di baco da seta dipanato dalla grande macchina a vapore. Sono convinto di essere un feto staccato dal cordone ombelicale prima del tempo. A Costanza prendo il treno. Ora è la locomotiva a dipanarmi le budella, i lobi del cervello, i nervi, i vasi sanguigni, tutte le viscere, di modo che,

quando arrivo a Basilea, mi sento vuoto come una carcassa. A Basilea vengo preso da un'improvvisa smania di rivedere tutti questi luoghi, in Svizzera, dove abbiamo soggiornato, per saziarmi dei ricordi suoi e dei figli. Trascorro una settimana a Ginevra, a Ouchy, passando da un albergo all'altro, senza pace né requie, incalzato dai ricordi, come un dannato, un ebreo errante".

Ma ormai anche la terra diventa per Strindberg una dimora ristretta, il delirio si allarga e i confini della sua mente lambiscono i confini del cosmo: "Un Dio sconosciuto fino a nuovo ordine", scrive Strindberg, "si sviluppa e cresce, appare e scompare a intervalli, durante i quali sembra abbandonare il mondo. Ogniqualevolta si rivela ha cambiato idea, che riprende nella sua direzione, apportando miglioramenti acquisiti con la pratica. Siamo all'alba di una nuova era, in cui gli spiriti si svegliano e sarà bello vivere. Questa *angina pectoris*, queste insonnie e tutti questi orrori notturni che atterriscono gli spiriti, che i medici trattano come epidemie, non sono in realtà che l'opera degli invisibili".

Eppure, nell'analisi patografica di questa biografia, Jaspers scrive che "emerge in modo incontestabile una coincidenza scientificamente dimostrata tra il grado più alto dello sviluppo creativo e il momento più eclatante dell'esplosione della turba patologica. Questo dato, che richiede ulteriori conferme in campo patografico, è comunque significativo anche per il fatto che sembra modificare l'opinione comune, secondo cui la malattia mentale equivale a un completo disfacimento emotivo e psicologico, mentre per Strindberg tale coincidenza non appare assolutamente comprovata".

Questa constatazione induce Jaspers a introdurre, rispetto all'interpretazione tradizionale, una nuova visione della schizofrenia, che la differenzia in maniera sostanziale dalle malattie dovute a un disordine cerebrale (come nel caso di una paralisi progressiva): mentre queste ultime "agiscono sulla vita psichica come una martellata che centra il meccanismo di un orologio, distruggendolo, i processi che stiamo esaminando", scrive Jaspers, "producono un'intricata modificazio-

ne del meccanismo: l'orologio continua a funzionare, ma in modo imprevedibile, si direbbe un orologio impazzito”.

Da parte nostra, ci par di poter dire che la vita non spiega l'opera, ma è altrettanto vero che vita e opera comunicano. La verità, forse, è che quell'opera aveva bisogno di quella vita.

Van Gogh

“Per diversi giorni sono stato completamente fuori di me”, scrive Van Gogh nell'agosto del 1889. “Questa nuova crisi mi ha preso quando ero nei campi e mentre stavo dipingendo in una giornata ventosa. Durante la crisi io mi sento vile per l'angoscia e la sofferenza, più vile di quanto sarebbe sensato sentirsi”.

In settembre le crisi aumentano di intensità, e con le crisi il lavoro: “Lavoro come un pazzo nella mia stanza, il che mi fa bene e scaccia, a quanto sembra, i pensieri strani. Sto lavorando come un ossesso, ho più che mai un furore sordo di lavoro. Lotto con tutta la mia energia per rendermi padrone del mio mestiere, dicendomi che, se ci riesco, sarà questo il miglior parafulmine contro il mio male. Il mio pennello scorre tra le mie dita come se fosse un archetto di violino. Ora riuscirò a fondere quegli ori, e quei toni di fiori, il primo venuto non riesce a farlo, ci vuole tutta l'energia di un individuo. Per arrivare a questo giallo stridente che ho raggiunto questa estate ho avuto bisogno di un po' di esaltazione”.

Poi il giudizio sulle sue opere: “Quale che sia l'intensità che possa avere il mio sentimento o la mia potenza di espressione, acquisita a un'età in cui le passioni materiali sono già per lo più spente, mai potrò costruire un edificio importante su un passato così parlato e scosso. Perché io sono assolutamente certo che, come pittore, non rappresenterò mai nulla di importante. Ma a me non è consentito vivere, soffrendo così spesso di vertigini, che in una posizione di quarto, quinto rango”.

E il giudizio sulla malattia: “Per il momento non sono ancora pazzo, sono ancora pieno di speranze. Anche prima sa-

pevo che ci si poteva rompere braccia e gambe e che dopo si poteva guarire, ma ignoravo che ci si potesse rompere la testa cerebralmente e che se ne potesse guarire. Non nego la follia artistica di tutti noi, e non dico che, soprattutto io, non sono un pazzo vero e proprio, tuttavia bisogna prendere una decisione, tenendo conto delle malattie del nostro tempo. In fondo è anche giusto che, avendo vissuto per degli anni in salute relativamente buona, presto o tardi ne abbiamo anche noi la nostra parte. Per conto mio non avrei scelto la follia se si fosse trattato di scegliere, ma quando si ha una faccenda del genere è una malattia come un'altra".

Ricoverato nel manicomio di Saint-Rémy: "Credo di aver fatto bene a venire qui, perché vedendo la realtà della vita dei pazzi e dei diversi squilibrati di questo serraglio, mi passa il timore vago, la paura della cosa in se stessa. E poco per volta posso arrivare a considerare la follia una malattia come un'altra. Osservo negli altri che anch'essi hanno sentito durante le loro crisi dei suoni e delle voci strane come li ho uditi io, e che anche davanti a loro le cose parevano cangianti. E questo diminuisce l'orrore che inizialmente avevo delle crisi che ho avuto. Una volta che si sa che ciò fa parte della malattia, lo si prende come altre cose".

E ancora: "Durante le crisi mi sento vile per l'angoscia e la sofferenza, più vile di quanto sarebbe sensato sentirsi, ed è forse questa viltà morale che mentre prima non mi faceva provare nessun desiderio di guarire, ora mi fa mangiare per due, lavorare tanto, e risparmiarmi nei miei contatti con gli altri malati per paura di ricadere; insomma in questo momento cerco di guarire come uno che, avendo voluto suicidarsi, e avendo trovato l'acqua troppo fredda, cerca di riguadagnare la riva [...], e io so che la guarigione viene, se si è coraggiosi, dal di dentro, con la rassegnazione alla sofferenza e alla morte, con l'abbandono della propria volontà e dell'amor proprio. Ma ciò non ha importanza per me, mi piace dipingere, mi piace veder gente e cose, e mi piace tutto ciò che costituisce la nostra vita. Però non bisogna dimenticare che un vaso rotto rimane un vaso rotto".

E infine: “Non faccio molto assegnamento di aver sempre la salute che mi occorre. E se il mio male ritornasse, dovrò avere pazienza con me, amo ancora tanto l’arte e la vita. Dichiaro in modo assoluto, ma assoluto, che non so assolutamente che cosa potrà accadere. In questo momento io non posso dire altro che quello che penso, che abbiamo tutti bisogno di riposo. Mi sento alla fine, alla resa dei conti. È il mio destino, devo accettarlo, non cambierà. Il futuro si oscura, non vedo un avvenire felice”. Poco dopo Van Gogh si tolse la vita.

Follia e creatività artistica

Conosciamo la follia in due accezioni: come il *contrario* della ragione e come *ciò che precede* la stessa distinzione tra ragione follia. Nella prima accezione la follia ci è nota: essa nasce dalle procedure d’esclusione che scaturiscono da quel sistema di regole in cui la ragione consiste. Dove c’è regola c’è deroga, e la storia della follia, raccontata dalla psichiatria e dalla sociologia, è la storia di queste deroghe.

Ma c’è una follia che non è deroga, per la semplice ragione che viene prima delle regole e delle deroghe. Di essa non c’è sapere, perché ogni sapere appartiene all’ordine della ragione che può mettere in scena il suo discorso tranquillo solo quando la violenza è stata cacciata dalla scena, quando la parola è data alla soluzione del conflitto, non alla sua esplosione, alla sua minaccia. Il luogo di nascita di questa minaccia è da rintracciare là dove la coscienza umana si è emancipata da quella condizione animale o divina che l’umanità ha sempre avvertito come suo sfondo, e da cui, pur sapendosi in qualche modo uscita, ancora si difende temendone la sempre possibile irruzione.

A conoscere questa follia non è la psicologia, la psichiatria o la psicoanalisi, ma la creazione artistica che, di fronte al cosmo della ragione, il solo che gli uomini possono abitare, sa da quale fondo esso si è liberato, e perciò non chiude l’abisso del caos, non ignora la terribile apertura verso la fonte opaca e buia che chiama in causa il fondamento stesso della

razionalità, perché sa che è da quel mondo che vengono le parole che poi la ragione ordina in maniera non oracolare e non enigmatica.

Non c'è infatti alcun mistero nel fondo oscuro di quell'abisso che, guardato dal punto di vista della ragione, siamo soliti chiamare *irrazionale*. Il mistero se mai è da cercare nella capacità della ragione di reggere alle forze contrastanti che la sottendono. Forze terribili perché prive di regole, perché, come nell'*Empedocle* di Hölderlin, insorgenti con la potenza incontenibile del vulcano che scaraventa il suo fuoco verso il cielo, affinché non si dimentichi che l'ordine della terra ha la durata di un giorno. Un giorno lucido che tenta di far dimenticare quella luce nera e così poco naturale da cui in ogni istante ci difendiamo per non precipitare nelle tenebre dell'insensatezza.

Eppure c'è chi si fa testimone di questa insensatezza per portarla alle sue espressioni più alte. Costui sacrifica la sua mente e mette la sua parola al servizio del non-senso. Precipizio di tutti gli ordini logici, massima vertigine, congedo del buon-senso e delle sue ordinate parole. Per questo, scrive Jaspers nelle sue considerazioni sulla follia di Hölderlin, nel caso dei poeti: "La questione si pone altrimenti: ora il pericolo minaccia lo stesso poeta, ne può essere schiacciato, mentre il suo compito è proprio quello di trasmettere agli uomini, con la sua opera, ciò che di mortale vi è nel divino, già da lui assimilato e reso inoffensivo. Come Dioniso, che, nato da Semele colpita dal fulmine di Zeus, trasmette il fuoco divino ai mortali nella bevanda benefica, così il poeta accoglie la folgore divina e offre, sotto forma di canto, ciò che sarebbe mortale senza questa trasmutazione".

Due ancelle giungono soccorrevoli intorno all'abisso che si è appena spalancato: la *psichiatria* con il suo catalogo di nomi, a proposito dei quali vale sempre il monito di Kant: "C'è un genere di medici, i medici della mente, che ogni volta che trovano un nome, pensano di aver conosciuto una malattia", e la *filosofia* che non dispone di nomi perché, abitando da sempre l'abisso, ne conosce l'insondabilità. Jaspers, da psichiatra, co-

nosce la nomenclatura, tutta la nomenclatura, ma da filosofo si trattiene dall'impiegarla, soprattutto là dove la follia si incammina e approda alle vette più alte dell'arte. Qui la *pato-logia* raggiunge la sua essenza che non è da cercare nella malattia, ma in quel patire (*pathos*) che si fa parola (*loghia*).

Ma qual è la parola di cui si fa portavoce la follia creativa? Qui le due ancelle, la psichiatria e la filosofia, trovano il loro accordo intorno a una parola. La parola è "schizofrenia", la mente (*phren*) scissa (*schizo*) in due mondi, dove l'uno si rifrange nell'altro, per cui è indecidibile quale dei due sia il mondo vero. Ma l'uomo, l'uomo che non teme la profondità dell'abisso (*Ab-grund*) e che non si difende con terreni solidi e sicuri (*Grund*), può accedere alla schizofrenia perché è dell'uomo abitare la dimensione frantumata dell'essere che, inaccessibile nella sua originaria unità, si concede all'uomo solo come lacerazione (*Zerrissenheit*).

Possiamo pensare la storia come un tentativo, mai interrotto, di ricomporre questa lacerazione, possiamo pensare la religione come una proiezione nell'al di là del desiderio di ricomposizione, dobbiamo pensare all'arte e alla filosofia come alla proclamazione alta e forte della incomponibilità di questa lacerazione, da cui l'uomo è nato come frammento scisso tra la terra e il cielo per dirne tutta la distanza. "La nostra forza", scrive Jaspers, "è la scissione, abbiamo perduto l'ingenuità".

Qui la psichiatria si ritira rossa di vergogna, mentre la filosofia resta accanto all'arte come espressione sintomatologica della condizione umana. *Sin-tomo* è parola greca che vuol dire *co-incidenza*. Questi studi di Jaspers vogliono capire perché, nelle loro espressioni più alte, arte e follia coincidono, perché accadono insieme.

La terra straniera: l'Aperto

"Giorno e notte, un fuoco divino ci spinge ad aprirci la via. Su vieni! Guardiamo nell'Aperto, cerchiamo qualcosa di proprio, sebbene sia ancora lontano". Così parla Hölderlin

nella terza strofa di *Pane e vino* del 1801 quando, a seguito della malattia mentale, scrive Jaspers, "La poesia di Hölderlin subisce dei cambiamenti che le hanno dato un volto nuovo, per la cui comprensione le categorie della psichiatria sono troppo rudimentali".

Se l'"Aperto" è l'abolizione di ogni terreno solido e sicuro, se è assenza di protezione, se è quell'abisso a cui non può giungere la ragione che calcola e, calcolando, fonda e assicura, allora all'Aperto può accedere solo chi si è congedato dal terreno solido e protetto della ragione, per sporgere là dove la protezione manca, dove il rischio incombe, dove nulla è salvaguardato e anticipatamente messo in salvo, dove la terra che si abita è già da subito terra straniera, per cui Hölderlin può dire: "Siamo un segno che non indica nulla, siamo senza dolore, e abbiamo quasi perso il linguaggio in terra straniera".

Se non accediamo a questa terra, che è "straniera" perché è "estranea" alla ragione, non sapremo più nulla di Dio e degli dèi e resteremo indecisi nei loro confronti, non sapremo morire perché più non intenderemo la nostra condizione di "mortalì", non conosceremo il dolore se non nella forma dell'impedimento e della disperazione, non sapremo parlare se non in modo sempre più tecnico e utilitaristico. Abitando il "chiuso" di un mondo dove, anche se abbiamo perso il linguaggio, continuiamo a dare titoli ai nostri discorsi e regole alle nostre azioni, queste, divenute ormai sorde al richiamo dell'Aperto, finiscono per presiedere solo il recinto della sicurezza, dove tutti si danno da fare perché si possa progredire lungo la strada maestra lastricata dai valori della nostra civiltà che permeano la cultura, la scienza, la tecnica, la politica, la religione, la pace, l'economia, l'ambiente e anche la filosofia, sotto le forme rinnovate dell'etica pubblica, della bioetica e dell'epistemologia. Nulla di male in tutto questo. L'Aperto si concede e si ritrae in tanti modi e, dinanzi ad esso, non hanno senso accettazione o rifiuti.

Se però, come dice Hölderlin, in "un istante di forza", e in un'altra dimensione del pensare, al tempo stesso più antica e più semplice, ci scuotiamo di dosso la stanchezza, e ri-

sorgiamo dal nostro sguardo abituale, torvo e saccente, estetico e logico, diventiamo capaci di cogliere quella che Hölderlin chiama “la misura a tutti comune”, che le cose stesse rivelano se solo abbiamo la capacità di sottrarle alle nostre valutazioni, dove affondano le radici dei “valori”, utili solo a dividere gli uomini e a contrapporli fino al limite della reciproca soppressione.

Allora, ma solo allora, può risuonare il canto, che, nel suo scandirsi per immagini, segnala i colpi di quello che Hölderlin chiama l’“istante sereno”, che mette a tacere il detto, affinché si dia ulteriorità e futuro, in quella regione dell’Aperto dove forse non è necessario proseguire, ma è sufficiente indugiare e, indugiando, scoprire le tracce di ciò che viene, con un movimento non dissimile da quello indicato da Nietzsche là dove scrive: “Passo in mezzo agli uomini come in mezzo a frammenti di avvenire: di quell’avvenire che io contemplo. E il senso di tutto il mio operare è che io immagini come un poeta, e ricomponga in Uno ciò che è frammento ed enigma e orrida casualità. E come potrei sopportare di essere uomo, se l’uomo non fosse anche poeta, e solutore di enigmi e redentore della casualità?”.

Se la ragione è l’ambito *rac-chiuso* nella previsione del pensiero che calcola, la follia è allora la condizione dove è possibile arrischiare nell’Aperto *dis-chiuso* del pensiero che dispone le cose in relazioni che oltrepassano il recinto delimitato del calcolo e chiamano in gioco i mortali e i divini, il cielo e la terra. Di questo sono capaci quei folli che già Platone segnalava “abitati dal dio”. Essi descrivono la condizione umana caratterizzata da quella “totale assenza di protezione” che la ragione tenta invano di mascherare col calcolo e col progetto, con la previsione e con l’anticipazione, per cui l’uomo occidentale, educato da quel tipo di “ragione”, non osa più sporgere nell’Aperto e arrischiare sensi imprevisi.

Solo i folli “abitati dal dio” ne sono capaci, e allora qui, e non altrove, si scorge il nesso tra follia e creazione artistica, naturalmente con il sacrificio dell’artista che, con la sua cata-

strofe biografica, segnala la condizione, a tutti comune, che è la vita come assenza di protezione, da cui noi ci difendiamo non oltrepassando il recinto chiuso della nostra ragione, che abbiamo inventato come rimedio all'angoscia.

Umberto Galimberti

PREMESSA

Il campo della filosofia non è quello ben determinato di una scienza, ma le ricerche scientifiche diventano filosofiche quando si sospingono coscientemente fino ai limiti e alle origini della nostra esistenza.

Questo mio lavoro, apparso per la prima volta nel 1922 in una raccolta di scritti sulla psichiatria applicata, vuole porre il problema dei limiti della comprensibilità del vivere e agire umano.

Ogni fatto, compresi quelli della vita spirituale, porta in sé un elemento che resta incomprensibile. Qui, trattandosi della malattia mentale, questo fatto si individua con maggior nitidezza nel paragone empirico, ma non per tanto lo si penetra. L'essenziale appare solo se si esaminano i dati particolari, se si articolano i problemi e si avvicinano e si confrontano gli elementi differenti. Solo così potevo raggiungere il fine che mi ero posto: non conoscenze definitive che d'un sol colpo "svelano il trucco", ma semplicemente una conoscenza che ci permetta di giungere nel punto da cui è possibile percepire i veri enigmi e prenderne coscienza.

Basilca, marzo 1949

Karl Jaspers

INTRODUZIONE

In questo lavoro non cercheremo di dare una valutazione dell'opera di Strindberg. Non sarà delle sue qualità di drammaturgo, della struttura e del valore estetico della sua opera che ci occuperemo qui. Strindberg era malato di mente, e la sua malattia sarà al centro della nostra attenzione. Essa costituisce un fattore decisivo della sua esistenza, presiede allo sviluppo della sua concezione del mondo e influisce sul contenuto delle sue opere. È rilevandone le tracce che giungeremo a cogliere quei nessi che sottendono la genesi della sua visione del mondo e delle opere. La nostra analisi non ha la pretesa di dare un giudizio complessivo sull'uomo e lo scrittore. Quale che sia in seguito questo giudizio, che Strindberg si riveli non essere che un autore alla moda presto dimenticato, ch'egli sopravviva e acquisti la statura di un grande poeta o che non si veda in lui che un sintomo significativo dell'epoca in cui visse, Strindberg rimarrà comunque un malato estremamente istruttivo per la psicopatologia. Infatti, ha offerto un quadro straordinariamente vivo e dettagliato delle pieghe della sua malattia e, cosa ancor più importante, raccontando con costante lucidità tutta la sua vita, ci ha fornito una biografia di insolita completezza per un malato di mente. È una fortuna per la psicopatologia trovarsi di fronte a un tale documento che per la qualità intellettuale delle descrizioni cliniche offre nuovi spunti alla nostra scienza.

Ogni esame psicopatologico di un caso deve essere com-

parativo: per vedere la schizofrenia di Strindberg in relazione alla sua opera sarà bene compararla con forme assai diverse della stessa malattia che, a loro volta, si precisano nel confronto con quella di Strindberg. Ecco perché nel secondo capitolo saranno studiati, oltre al caso affine di Swedenborg, quelli del tutto differenti di Hölderlin e di Van Gogh.

La nozione di schizofrenia è equivoca. Assieme a molti altri nomi, designa formalmente tutti quei disturbi mentali che inaugurano un processo irreversibile la cui origine non può essere attribuita a malattie cerebrali conosciute. Tale nozione di processo ci permette di raggruppare casi così eterogenei come quelli trattati in questo libro. Ma dal punto di vista materiale, psicologico, il termine di schizofrenia s'applica a delle alterazioni psichiche proteiformi che è difficile mettere a fuoco, anche se singoli tratti risaltano con grande chiarezza. Non c'è totale coincidenza tra la nozione di processo e quella psicologica di schizofrenia. Dal punto di vista psicologico i casi qui trattati sono, in parte, di tipo opposto e sono queste differenze che si vuole mettere in luce. Ho rivolto un'attenzione particolare al caso di Strindberg da una parte e Van Gogh dall'altra, interpellando i casi paralleli di Swedenborg per Strindberg e di Hölderlin per Van Gogh.

Solo chi dispone di una conoscenza viva e diretta della malattia mentale potrà leggere una patografia con piena comprensione.

A lui parlerà il particolare che evoca analogie, mentre il profano rischia di non vedervi che un'accozzaglia di bizzarrie, trovandosi nella stessa posizione dell'alunno cui sfugge la realtà tangibile: un libro come questo non saprebbe ovviare che in parte a questo inconveniente, si dovrebbe interrompere continuamente la patografia con rapidi corsi di psichiatria, con descrizioni cliniche, ecc. Ma, a parte il fatto che l'esposizione se ne troverebbe sproporzionatamente gonfiata, questo lavoro sarebbe sterile, un peso per l'autore che ugualmente non varrebbe a raggiungere l'obiettivo. Chi vuole veramente farsi una opinione ben fondata dovrà studiare la psicopatologia. Ovviamente, gran parte dell'argomento è

del tutto accessibile a chiunque abbia una preparazione umanistica. Bisogna però che si guardi dai malintesi, da giudizi sbrigativi, malfondati, superficiali e schematici. Farà bene a lasciare che siano i fatti a parlargli.

PARTE PRIMA

STRINDBERG

CRONOLOGIA DELLA VITA DI STRINDBERG

1849	nascita
1855	entrata a scuola
1856	scuola S. Chiara
1861	liceo S. Giacomo
1862	morte della madre
1863	entra al ginnasio
1864	cresima
1866	primi rapporti sessuali
1867	università
1868	maestro elementare
1869	diventa attore; viaggio a Copenaghen
1870	Upsala
1873	rivista di assicurazioni; telegrafista; giornalista
1874-1876	bibliotecario
1875	incontro con la futura moglie (baronessa von Wrangel, nata Siri von Essen)
1877	breve viaggio a Parigi; primo matrimonio
1883	morte del padre; inizia il suo soggiorno all'estero che si prolunga fino al 1888; Parigi
1884	Svizzera (Losanna); breve viaggio in Italia; accu- sato di vilipendio alla religione: rientro in Svezia per il processo, assoluzione; viaggio a Parigi
1885	viaggio attraverso la Francia (dieci mesi fra i con- tadini francesi, fino al maggio 1886)
1886	Aargau; Lago dei Quattro Cantoni
1887	in novembre è a Copenaghen

- 1888 Danimarca: Copenaghen, Holte
 1889-1892 Svezia
 1890 "viaggio-lampo attraverso quel gran paese che è la Svezia"
 1892 primo divorzio; soggiorno a Berlino (novembre 1892-aprile 1893)
 1893 secondo matrimonio (con Frida Uhl); soggiorno a Londra, Sellin (Rügen), Mondsee, Berlin (Pankow), Brunn, Ardagger
 1894 Ardagger; breve viaggio a Berlino; in autunno è a Parigi; in novembre a Parigi la moglie lo lascia
 1895 Parigi; secondo divorzio
 1896 Parigi, dal 21 febbraio fino al 19 luglio all'albergo Orfila; in luglio a Dieppe, poi in Svezia (dintorni di Lund); agosto a Berlino, poi sul Danubio, dicembre a Lund
 1897 in agosto a Parigi
 1898 in Svezia: Lund
 1899 Stoccolma (fino alla morte)
 1901 terzo matrimonio (con Harriet Bosse)
 1904 terzo divorzio
 1912 morte per cancro

CRONOLOGIA DELLE OPERE DI STRINDBERG

(sono stampate in corsivo le opere teatrali)

- 1870 *A Roma*
1871 *L'uomo tormentato*
1872 *Maestro Olof*
1879 La sala rossa (Scene di vita artistica e letteraria)
 Il segreto della corporazione
 Vecchia Stoccolma
1881 Il popolo svedese
 Pietrino Fortunato (fiaba teatrale)
1882 Satire sulla società svedese
 Margit (La consorte del signor Bengt)
1883 Destini e avventure svedesi
 L'isola dei Morti
 Poesie (Febbre, Il sonnambulo)
1884 Sposati
1885 Novelle svizzere (Utopie nella realtà)
1886 Favole, Il figlio della serva (Il figlio della serva,
 Età di fermenti)
 La storia di un'anima (Nella stanza rossa, Lo
 scrittore)
 Tra i contadini francesi
1887 Gli abitanti di Hemsö
 Una strega
 Padre
 Compagni
1888 Nell'arcipelago di Stoccolma
 Pitture di fiori e Storie di animali

- L'arringa di un pazzo
Atti unici (La signorina Giulia, Creditori, Paria, Samum, La più forte)
- 1889 Tschandala
- 1890 Natura svedese
- 1892 In riva al mare
Atti unici (Il legame, Non scherzare col fuoco, Prima di morire, Primo avvertimento, Avere e dovere, Amore materno)
- 1894 Antibarbarus
- 1895 *Sylva Sylvarum*
- 1897 Inferno
 Leggende, I
 Leggende, II (Giacobbe lotta)
- 1898 *Avvento*
Verso Damasco, I, II
- 1899 Ebbrezza
Drammi storici (La saga dei Folkunger, Gustavo Wasa, Enrico XIV, Gustavo Adolfo)
- 1900 *Mezza estate*
Pasqua
Danza di morte, I, II
- 1901 *Drammi storici* (Carlo XII, Engelbrecht, Cristina di Svezia, Gustavo III)
La sposa reale
Bianca come un cigno
Sogno
Verso Damasco, III
- 1902 Divisi
 L'arcipelago
 Lirica; Esametri
- 1903 Solo
Lutero (L'Usignolo di Wittenberg)
 Fiabe
- 1904 Le camere gotiche
 Bandiere nere
- 1905(ca) Miniature storiche

- Norvegia libera
 La volontà cosciente nella storia del mondo
- 1906 Nuovi destini svedesi (forse 1905)
 Tre racconti moderni
 Il primo Libro Blù
- 1907 Il secondo Libro Blù
Teatro da camera (La sonata dei fantasmi, Lampi,
 Incendio, Rogo)
Drammi storici (L'ultimo cavaliere, Il reggente, Il
 Jarl)
- 1908 Il libro dell'amore
Le pantofole di Abu Casem
- 1909 Il terzo Libro Blù
Buon Natale!
La grande strada
- 1910 Drammaturgia
 Discorsi alla nazione svedese
 Religione contro teologia
- 1911 Lo stato popolare
 Gli avi del nostro linguaggio universale
- 1912 L'ultimo Libro Blù
 Il corriere dello Zar

LE FONTI

Mi sono servito, per la lettura delle opere di Strindberg, della traduzione tedesca dell'opera completa, curata da Schering ed edita da G. Müller, München.

Essenziali per questo saggio sono gli scritti autobiografici, che sono, in ordine cronologico:

Il figlio della serva e *La storia di un'anima* (del 1886) che riguardano il periodo fino al 1886;

L'arringa di un pazzo (del 1888) che riguarda il primo matrimonio (1875-1888);

Divisi (del 1902) che riguarda il periodo 1893-1894, e soprattutto il secondo matrimonio;

Inferno (del 1897) che riguarda il periodo 1894-1897;

Leggende (del 1898) che riguarda il periodo 1897-1898;

Solo (del 1903) che riguarda il periodo 1899-1900.

Il figlio della serva e *La storia di un'anima* ci danno un quadro vivido del carattere e della gioventù di Strindberg. *L'arringa di un pazzo*, *Inferno* e *Leggende* descrivono, a poca distanza e quindi con verità e immediatezza, le due fasi principali della malattia, culminante negli anni 1887 e 1896. *Inferno* è l'elaborazione di appunti per un diario, e quindi meno rimangiato e più diretto degli altri. Mentre *Divisi* è un resoconto posteriore e quindi più artificiale, meno autentico. *Solo* è una descrizione più debole di alcuni dettagli dello stadio finale.

A parte le opere, preziose sono le lettere di Strindberg e le testimonianze di contemporanei che lo conoscevano (vedi Bibliografia).

Per facilitare l'orientamento del lettore ho ritenuto opportuno dare anche la cronologia delle opere di Strindberg e quella delle date maggiori della sua vita; quest'ultima è stata ricavata da indicazioni che si trovano sparse nei suoi scritti autobiografici, nelle lettere, le testimonianze dei contemporanei e le informazioni che dà il traduttore tedesco (Schering), e da un riassunto cronologico dello stesso Strindberg che si trova nell'edizione tedesca di *Nuove Armi* seguito da altri racconti, edito da Ullstein nel 1913. Non è stato possibile controllare questi dati, e non posso quindi garantirne l'esattezza.

Le fonti sono ricche, ma risultano incomplete a un esame più approfondito. I tratti fondamentali del quadro patologico sono chiari, ma la pubblicazione di altro materiale, specialmente le lettere finora inedite e le testimonianze dei contemporanei, aggiungerà senz'altro ulteriori dati e correzioni: comunque, la forma e il carattere che prese il processo patologico si definiscono con chiarezza nel materiale disponibile, per quanto le categorie e le esperienze di cui la psicopatologia attuale dispone possano bastare a questo compito. — È infatti molto raro poter lavorare su un materiale talmente dettagliato dell'evoluzione di una psicosi.*

Il lettore che vorrà integrare la mia analisi della follia di Strindberg in un sistema generale può riferirsi alla mia *Psicopatologia generale* (Roma 1942) e *Psicologia delle visioni del mondo* (Roma 1950).

Nota all'edizione italiana

Per le citazioni tratte da *Il figlio della serva* (*Il figlio della serva. Età di fermenti*), nonché da *L'arringa di un pazzo* e *Inferno* abbiamo fatto riferimento alla nuova edizione italiana dei *Romanzi e racconti* di Strindberg, 2 voll., curata da Ludovica Koch, Mondadori, Milano 1999. *La storia di un'anima* (*Nella stanza rossa, Lo scrittore*) è stato pubblicato in Italia da Sansoni, Firenze 1988. Per *Leggende* ci siamo avvalsi della traduzione italiana comparsa in *Inferno*, a cura e con un saggio di Luciano Codignola, Adelphi, Milano 1972. Nel caso, invece, di *Divisi*, non esistendo una versione italiana, si è fatto riferimento all'edizione tedesca.

1

PATOGRAFIA DI STRINDBERG

Il carattere

Strindberg stesso ha tracciato un quadro nitido della sua originaria disposizione di carattere. Benché fuori dal comune, non vi si avvertono segni di una malattia mentale progressiva. Ciò che egli prova non differisce che per intensità da ciò che prova la maggior parte degli uomini; il fondo della sua esperienza è comune a tutti. Alcune delle manifestazioni che esamineremo vengono dette isteriche; ma non bisogna dimenticare che, virtualmente, tutti sono isterici.

Cercheremo di farci un'idea della natura di Strindberg per conoscere il terreno sul quale crescerà la sua malattia. Comparando tra di loro le esperienze straordinarie che egli farà nei diversi periodi della sua vita risalterà la specificità della malattia. Il carattere "isterico" di Strindberg non permette di prevedere la malattia che lo attendeva; è molto raro, infatti, che un tale carattere porti a disturbi mentali.¹

Da ragazzo Strindberg era "estremamente emotivo". "Piangeva così spesso che gli toccò un soprannome opposto. Sensibile alla minima osservazione, perennemente preoccupato di commettere errori." La sola vista di un poliziotto lo faceva sentire colpevole. "Era venuto al mondo nella paura, e visse sempre nella paura della vita e della gente."² "Temeva di rivedere luoghi dove aveva sofferto, tanto era sensibile all'influenza dell'ambiente."³

Questa sensibilità provoca in lui delle reazioni eccessive.

All'età di nove anni, e cioè prima del risveglio sessuale, è innamorato della figlia del direttore della scuola, sua coetanea. "Non si aspettava niente da lei", ma "dentro di sé avvertiva un mistero che lo tormentava e lo faceva soffrire, e tutto sembrava oscurarsi. Un giorno a casa impugnò un coltello e disse: mi taglio la gola. Sua madre lo credette malato. Diciottenne s'innamora di una cameriera. Le manda una poesia sconveniente, non sua. Ma ella si accorge del raggiro: "Vergognati, Johan!". Fugge via, "si mise a correre nel bosco [...]". Era impazzito dalla vergogna e, istintivamente, cercava il bosco per nascondersi. [...] Era sera, quando Johan scappò nel bosco: si sdraiò su un macigno in mezzo alla sterpaglia. [...] Era spietato, si flagellava. Prima di tutto si era voluto pavoneggiare con le penne altrui, e poi aveva offeso nella sua virtù una ragazza pulita. [...] All'improvviso sentì gridare il suo nome nel parco. Le voci della ragazza e del suo amico insegnante echeggiavano tra gli alberi, ma lui non rispose. [...] Poi i richiami cessarono. Rimase sdraiato, stordito, a rimuginare senza tregua sul suo doppio crimine: aveva mentito, e aveva offeso i sentimenti di lei. Scese il buio. Ogni tanto si sentivano dei fruscii tra i cespugli e lui trasaliva, sudava per l'angoscia. Andò a sedersi su una panchina, e rimase lì fino a che si fece giorno. Aveva freddo e si sentiva male. Si alzò e andò a casa".⁴

A ventun anni vede per la prima volta una sua opera sul palcoscenico. "Johan si sentiva come se si trovasse sotto una macchina elettrica. Ogni suo nervo vibrava, le gambe gli tremavano, e gli scendevano lacrime per il nervosismo. [...] Ogni ingenuità che gli era sfuggita nei versi lo faceva fremere e gli lacerava le orecchie; nel suo lavoro vedeva solo imperfezioni; [...] e prima che calasse il sipario scappò fuori. [...] Era completamente distrutto. [...] Tutto era perfetto, tranne il dramma stesso. Girovagava dalle parti di Norrström, con una gran voglia di annegarsi." Nello stesso periodo egli apprende del suicidio di un conoscente a cui tuttavia non era legato da amicizia. "Il morto cominciò a comparire a Johan; e lui non riusciva più a stare nella sua stanza, e dormiva dagli amici. Una notte dormì da Rejd. Questi era costretto a tenere la luce

accesa, e Johan, che non riusciva a dormire, lo svegliò varie volte durante la notte.”⁵

Strindberg, a ventiquattro anni, prende a prestito del denaro che deve rendere sotto la minaccia di pignoramento. Introiti previsti si fanno aspettare.

“Gli venne un attacco di febbre gastrica. Nel delirio vaneggiava di una grande casa e di una impronta rossa. Nelle macchie di umidità del soffitto vedeva il procuratore della banca di stato... Guarisce, ma gli restano accessi di febbre e questa malattia durerà a lungo minando le sue forze.”

In questo caso, forse, si trattava di malaria; le visioni del delirio erano determinate dalla situazione che viveva. Poco dopo convive con una governante (“tre giorni come sposi”) che diventa presto infedele scatenando la sua gelosia.

“Andò nel bosco per calmarsi, ma adesso il paesaggio non era più fonte di gioia come una volta... La natura era morta per lui... Mentre camminava, lungo la riva o nel bosco, le linee e i colori cominciarono a confondersi, come se vedesse ogni cosa attraverso le lacrime... La sofferenza lo esaltava; la sensazione di combattere una potenza malvagia rendeva più ostinata e selvaggia la sua resistenza. Lo prese il desiderio di lottare contro il destino; raccolse macchinalmente un lungo ramo appuntito che nella sua mano divenne una spada. Si lanciò nel bosco, spezzando delle frasche come se lottasse con oscuri giganti; calpestava i funghi come fossero dei gusci d'uovo. Gridava come se cacciasse lupi e volpi, hop, hop, hop, i suoi richiami si perdevano tra i pini. Arrivò ai piedi di una roccia; un'alta parete gli sbarrava il cammino; la colpì con la sua spada come se volesse sbriciolarla.

“I cespugli, sradicati dalla sua mano, scivolavano insieme a pietre lungo il pendio. Mise il piede su dei ginepri e li frustò finché non furono piegati come erba calpestata. Adesso è in piedi sulla vetta. Intorno a lui scogli e, al di là, il mare si stendeva in un immenso panorama. Respirò; gli sembrò, infine, che l'aria entrasse nei suoi polmoni. C'era un alto pino. Vi si arrampicò con la spada ancora in mano e arrivato sulla cima che formava una specie di sella la inforcò come un cavaliere...

Adesso non aveva che il cielo su di lui; sotto, l'intera armata dei pini, testa contro testa, attaccava la sua fortezza; dietro, il mare si rompeva sulla riva e, onda dopo onda, accorrevano verso di lui bianchi cavalieri; più in là la bianca scogliera simile a una flotta da guerra.

“Venite! gridava brandendo la sua spada. Venite in cento, in mille!

“Spronava il suo cavallo e agitava la spada. Il vento di settembre soffiava dal mare e il sole tramontava. In basso i pini erano adesso una folla mormorante a cui voleva parlare... Venne la notte, aveva paura. Scese dall'albero; tornò a casa. Era pazzo? No. Non era che un poeta che aveva composto la sua opera lassù invece che davanti ad un tavolo; ma avrebbe voluto che tutto ciò non fosse che delirio. Aveva visto in faccia il niente della sua vita. Non voleva vedere nient'altro; preferiva vivere nell'illusione come un malato che vuole credere nella guarigione e per questo spera. L'idea di essere pazzo attenuava i suoi rimorsi; malato non sarebbe responsabile.

“S'abitua così a credere che la scena della montagna fosse stata una crisi di follia e finì per convincersi; restò di questa idea per molti anni fino al giorno in cui la lettura di un nuovo libro di psicologia gli provò che era normale. Un pazzo non avrebbe interpretato con altrettanta logica le sue visioni di boschi e di distese, non avrebbe saputo metterle in armonia con il suo stato d'animo tanto da fornirgli gli elementi di un poema così ben concepito che sarebbe bastato poco per metterlo sulla carta. Un pazzo avrebbe potuto vedere dei nemici negli alberi, ma non i nemici delle sue idee; ne avrebbe fatto semplicemente dei nemici, degli assassini; avrebbe potuto forse trasformarli in esseri umani, ma la sua mente spaesata non gli avrebbe dato il legame tra essi e gli avvenimenti. Avrebbe visto negri, ottentotti, cioè figure senza legame con la realtà che avrebbero preso, per lui, sembianze umane; quello che i pini non avevano potuto fare ai suoi occhi. Si era abbandonato alla sua immaginazione creatrice. Ecco tutto.”⁶

Strindberg effettivamente colpiva nel segno con questa interpretazione. Non era malato di mente; lui stesso enumera

alcune differenze caratteristiche fra l'autentica follia e il suo stato.

Ciò che colpisce in questa avventura, invece, è la volontà di viverci come folle; "trucco" in vista di un fine solo parzialmente cosciente. Altrove descrive il suo bisogno di farsi interessante ai propri occhi, oppure – cosa per niente dissimile – la sua inclinazione a tormentarsi sino dall'infanzia. "Si teneva indietro, quando veniva distribuito qualcosa di buono, godendo di essere trascurato. Cominciò a prendere atteggiamenti critici e a trovare gusto nel tormentarsi."⁷

Ecco un ultimo esempio delle reazioni eccessive del giovane Strindberg accompagnate da tratti di egocentrismo: aveva ventisei anni all'epoca del fatto. Amava una donna sposata (sua futura moglie). Quando dovette lasciare Stoccolma, luogo dei loro incontri, fu assalito sulla nave da un'irrequietezza spaventosa: "In un attimo mi si presentò la realtà in tutta la sua desolazione. [...] Il cervello in fiamme funzionava a tutto vapore; le idee scaturivano a mille a mille al minuto; i ricordi rimossi riemergevano, spingendosi l'un l'altro, inseguendosi, e in mezzo a tutta quella baraonda un dolore continuo come il mal di denti, impossibile da situare, da individuare, da nominare. Man mano che la nave avanzava per prendere il largo, la tensione interiore aumentava; [...] mi sentii andare a fondo [...], e la solitudine fece sorgere in me una vaga paura di tutto e di tutti". Si chiese: "Che cosa ti obbliga ad andartene? Chi avrebbe il diritto di criticare la tua decisione, se ti risolvessi a tornare indietro? Nessuno! Eppure ... La vergogna, il ridicolo, il punto d'onore! No, abbandoniamo ogni speranza! Del resto, la nave non tocca terra prima del suo arrivo a Le Havre. Avanti dunque, e coraggio". Il viaggio durò dieci giorni. Dormì profondamente. "Al mio risveglio non ricordai di aver fatto alcun sogno, ma una idea fissa, quasi suggeritami nel sonno, mi perseguitava. Tornare dalla baronessa, o impazzire! Fui scosso da un brivido e balzai giù dalla cuccetta."

Gli apparve un paesaggio sconosciuto: isolotti sparsi e coste rocciose.

Poi una spiaggia con i bagnanti che gli richiamava dei ri-

cordi; s'avvicina una scialuppa, il battello si ferma. "Con un balzo di pantera raggiunsi il ponte di comando, mi presentai davanti al capitano e con tono deciso lo apostrofa: 'Mi faccia sbarcare o impazzisco!'. Quello mi dà una rapida occhiata, e senza rispondermi, stupito come se avesse di fronte un alienato evaso, chiamò il secondo per comunicargli il seguente ordine, senza pesare le parole: 'Faccia scendere questo signore con il bagaglio. È malato'. Poco dopo mi trovavo seduto nella barca dei piloti [...]. Essendo dotato di una capacità notevole di rendermi sordo e cieco, mi diressi verso l'albergo senza aver visto né udito alcunché di offensivo per il mio amor proprio, né un'espressione dei piloti dalla quale trapelasse che erano a conoscenza del mio segreto [...]. E se fossi stato pazzo? Il pericolo era così imminente da spingere a uno sbarco precipitoso? [...] Da consumato indagatore mi misi a esaminare fatti analoghi a me accaduti in passato".

Strindberg ci parla, adesso, di uno di questi casi. "Fui pervaso dalla convinzione di essere stato per lo meno colpito da una ventata di smarrimento mentale. Che fare? Avvertire in tempo [...]. Mentire [...] scovare una catapecchia per ficcarmi dentro e perire come una belva vicina al trapasso [...]. Allora tornai sui miei passi, inoltrandomi nella fustaia, il cui brontolio assumeva toni sempre più bassi man mano che aumentava lo spessore dei tronchi. Al colmo della disperazione, spinto dall'acutezza del dolore, mi misi a urlare mentre scendevano le lacrime; come un alce in calore presi a calci gli ovuli malefici, strappai dei ginepri, picchiai i pugni contro gli alberi. Che cosa volevo? Non sarei in grado di dirlo. Come una vampira smodata, un desiderio senza limiti di rivedere colei che amavo [...]. E adesso che tutto era finito desideravo morire, dal momento che non potevo vivere senza di lei. Ma, scaltro, come un alienato, progettai di perire come si deve, provocandomi una congestione polmonare o qualcosa del genere; e costretto a letto per settimane, rivederla, dirle addio, baciandole la mano".

Va in riva al mare. "Con un'attenta cura, che celava la sinistra intenzione, mi spogliai, posai gli indumenti al riparo di un

giovane ontano e l'orologio sotto un masso. Il vento era tagliente e l'acqua di ottobre doveva essere di pochi gradi sopra lo zero."

Si tuffa, va al largo; sfinito torna indietro e si stende nudo sulle rocce al vento. "Convinto della perfetta riuscita della cura, mi affrettai a rivestirmi." Invia allora un telegramma alla baronessa e si mette a letto aspettando la malattia che tuttavia non arriva. Il barone e sua moglie vengono a trovarlo; il fine è raggiunto."

Molto presto Strindberg conobbe, per brevi periodi, stati affettivi devianti, fasi di instabilità. Quando era a Upsala, a ventitré anni, "la vita in quella città, nella quale non si sentiva a suo agio, gli ripugnava". "La sua anima si era come dissolta; era come un vapore fluttuante ed estremamente impressionabile. La città, grigia e sporca, lo tormentava, la campagna circostante era per lui una tortura." "Cominciò a riflettere e, come tutti i meditativi, arrivò alla conclusione che era pazzo davvero. Che si poteva fare? Se lo avessero tenuto rinchiuso, era sicuro che sarebbe impazzito. Meglio prevenire, pensò, e, ricordandosi di aver sentito parlare di una casa di cura in campagna, dove i pazienti erano liberi di stare all'aperto e di lavorare la terra, scrive al direttore."

Questi lo rassicurò. Qui non si può più distinguere tra ciò che proviene da uno stato endogeno determinato e ciò che è il risultato delle sollecitazioni esterne. A vent'anni scopri le sue possibilità di scrittore.

Contrariato dall'insuccesso come attore si chiede come uscire da questa situazione: "Mentre se ne sta lì disteso, sente salire una strana febbre, e contemporaneamente la sua mente lavora a mettere ordine nei ricordi del passato, eliminandone alcuni e aggiungendone altri. Compaiono nuovi personaggi secondari: li vede coinvolti nell'azione, li sente parlare. È come se li vedesse sulla scena. Un paio d'ore dopo, ha pronta in testa una commedia in due atti. Era stato un lavoro doloroso e, nello stesso tempo, voluttuoso; se di lavoro si poteva parlare, perché si era svolto in maniera autonoma, senza l'intervento della sua volontà, né per opera sua".

Un tratto nel *carattere di Strindberg* è molto marcato: l'amor proprio particolarmente vulnerabile, l'enorme sensibilità a ogni pressione esterna, e, insieme, un io malfermo, un'estrema instabilità. Debole e pronto a cedere, in balia delle suggestioni del momento e però fanatico e testardo, Strindberg si preoccupò sempre della sua posizione di fronte agli altri, superiori e inferiori, d'essere alla moda; è ambizioso, ma a ogni momento pronto a rinchiudersi indignato in se stesso. Con la sua abituale sincerità ha riconosciuto e descritto anche questi tratti.

“La sua forza di volontà funzionava a stratonni e quindi fanaticamente; in realtà, non desiderava nulla; era fatalista, credeva nella sfortuna; di temperamento sanguigno, sperava tutto. Duro come il ghiaccio a casa, era invece sensibile fino al sentimentalismo; era capace di entrare in un portone e togliersi la giacca per darla a un povero; piangeva alla vista di un'ingiustizia.”¹⁰ Si giudicava “ambizioso e debole; quando le circostanze lo richiedevano era senza scrupoli, altrimenti cedeva facilmente; una profonda fiducia in se stesso si mescolava a un profondo scoraggiamento; ora era sensato, ora sragionava, era duro e tenero”.¹¹ È consapevole di questa “ambivalenza” del suo carattere, comune del resto a tutti gli uomini per la contraddittorietà di tutto il pensabile. Ma essa appare con maggior violenza quando non incontra davanti a sé che un debole potere di sintesi, una debole capacità di realizzare una forma armonica di esistenza, quando si cede troppo presto agli impulsi e le contraddizioni vengono vissute senza riserve, nel pensiero e nei gesti, senza che intervenga la consapevolezza del compito di coordinarle verso una meta. Così avvenne in Strindberg. Viveva in balia delle impressioni, nell'attimo, da esaltato. Superava le difficoltà sbarazzandosene. È caratteristico il suo cambiare molti mestieri in poco tempo; nessuno lo soddisfaceva. Fu studente, insegnante, giornalista, bibliotecario, assistente medico, attore. Sempre alla ricerca di qualcosa, non trovò mai piena soddisfazione, per quanto potesse sentirsi momentaneamente soddisfatto. Il suo ambiente gli rimproverò quest'incostanza, lui stesso l'avvertì, ma vi vide anche il

valore positivo della ricerca, della sfida, dell'alta aspirazione. I suoi gusti scientifici erano enciclopedici.

Seppe entusiasarsi per qualsiasi cosa e sottoporre tutto alla critica del suo scetticismo. Perseveranza, fedeltà, continuità, sono cose di cui Strindberg non soffrì mai seriamente la mancanza. Occupazioni e capricci si susseguono. Sono poche le "idee fisse" – ed emergono solo in retrospettiva – che percorrono tutta la sua vita plasmando il suo pensiero e la sua opera: problemi di matrimonio e problemi sessuali in generale, la questione del potere e dell'oppressione, del tormento reciproco e dell'intrigo. Qui la materia prima sono le sue esperienze personali. L'importanza ch'egli s'attribuisce e i desideri sessuali hanno fin dall'origine un peso determinante nella formazione del suo carattere. Faranno ritorno più tardi nella malattia mentale sotto forma di delirio di gelosia e di persecuzione. È comunque troppo presto per parlare di ciò.

La ricerca dell'autentico prese, nel gioco dell'infinita metamorfosi, due forme tipiche: il bisogno di ebbrezza e una forte disposizione alla teatralità. Il bisogno di ebbrezza lo spinse all'alcool, ma presto imparò a temerne gli effetti disastrosi; a lungo andare non ebbe più alcuna influenza su di lui. Disse dell'istinto d'attore: "Probabilmente è quell'aspirazione che ci sospinge verso la cultura, alla crescita, a essere qualcuno, a identificarci con personalità grandiose, create dall'immaginazione". In seguito l'attore fu soppiantato dallo scrittore. Prima avevo confuso i due mestieri, disse Strindberg più tardi.

Gelosia

Strindberg è stato sposato tre volte, la prima volta dal 1877 al 1892, la seconda dal 1893 al 1895 e la terza dal 1901 al 1904. Tutti i matrimoni si sono conclusi con il divorzio. Poco si sa del terzo matrimonio.¹ Pare che il secondo divorzio sia stato chiesto dalla moglie, reazione comprensibile a manifestazioni acute di follia da parte di Strindberg. La gelosia non vi ebbe parte. Il primo divorzio, invece, era stato Strindberg a chie-

derlo; in questo matrimonio la sua gelosia e l'infedeltà della moglie giocarono un ruolo essenziale. Nell'*Arringa di un pazzo* (1888) Strindberg ha raccontato la storia di questo matrimonio. Questo libro è l'autoritratto classico di un tipo di delirio di gelosia ben noto alla psichiatria.²

Si potrebbe pensare che, se Strindberg era geloso, la sua morbosa, delirante gelosia avrebbe dovuto manifestarsi in tutti i matrimoni. Dato che invece lo era stato soltanto nel primo, è pensabile che la condotta della moglie giustificasse il suo comportamento. Nei suoi scritti dà a intendere che questa donna avesse tendenze omosessuali.³ Si potrebbe forse concludere che ella gli fosse effettivamente infedele, e quindi la reazione di Strindberg comprensibile, anche se assumeva quelle forme eccessive che gli erano abituali.

Il tipico delirio di gelosia che dominava Strindberg era il sintomo temporaneamente in primo piano, ma non l'unico, di una follia sorta da cause profonde, e sconosciute. Dato che questa follia si manifestò in un'epoca determinata, anche la gelosia sorse in un'epoca determinata, come in casi analoghi, indipendentemente dal comportamento della donna. Ci sono dei gelosi che spingono le loro manie e il loro comportamento fino al delirio senza per questo essere malati. Queste persone possono diventare gelose in qualsiasi momento e in qualsiasi rapporto sentimentale, ma le circostanze, la loro esperienza particolare, il loro carattere, rendono sempre la cosa comprensibile. Al contrario, le personalità soggette a un processo morboso diventeranno gelose solamente una volta nella vita, in un modo che travolge tutta la loro esistenza psichica, non si correggeranno mai, non dimenticheranno mai, ma più tardi non reagiranno allo stesso modo e potranno persino sposarsi una seconda volta senza manifestare gelosia. Così fece Strindberg. Osserviamo i segni caratteristici di questa mania.⁴

Se si presta attenzione al genere di informazioni che Strindberg dà sull'infedeltà della moglie nell'*Arringa di un pazzo*, colpisce l'ingente quantità di indizi e la corrispondente scarsità di fatti. Ogni mania, molto più che dal contenuto, è caratterizzata dalla sua origine e dall'interpretazione che ne dà il malato.

Il comportamento di Maria, così egli chiama la moglie ne *L'arringa di un pazzo*, è "strano", quello di altri che egli suppone essere al corrente, "sospetto"; c'è chi fa delle "allusioni indirette".

Gli esempi sono numerosi: una volta che Maria tornò da una visita all'ex marito (era sposata con Strindberg in seconde nozze) "perde tempo ad aggiustarsi le gonne. Mentre parla si siede sul sofà di fronte allo specchio, chiacchiera senza posa e di soppiatto lancia sguardi alla propria immagine ripettinandosi di nascosto". "I modi di questa donna somigliavano a quelli di una cocotte e [...] nel contempo la sua voluttà nei rapporti con me pareva andare scemando."⁵ "Si notano riflessi conosciuti nella sua espressione, e i miei sospetti si rafforzarono dinanzi alla sua freddezza nell'amore fisico."

Durante un viaggio a Parigi ella "non prova interesse per nulla, non vede nulla [...] sembra languire. Che cosa le manca? [...] forse rimpiange un amante?"⁶

In contrasto con la sua abitudine, un'altra volta si concede completamente al suo abbraccio, il suo timore della gravidanza è scomparso; dopo qualche tempo ha un aborto. Evidentemente, così conclude Strindberg, gli era stata infedele con un ingegnere che avevano conosciuto durante un viaggio.⁷ Quando la interroga circa i dubbi massaggi di un medico, impallidisce. "Un sorriso impudente le si fissò sulle labbra." In autunno, parlando di uno sconosciuto, esclama "Che bell'uomo", costui ne viene a conoscenza, l'avvicina, "inizia una conversazione piena di galanteria". Alla table d'hôtes scambia "sguardi languidi" con un tenente. Accoglie Strindberg che è andato in cerca di informazioni su di lei "con una paura fin troppo evidente". "Fa spese segrete." Sarebbe vano cercare di provare la fondatezza di questi indizi. Molto sarà anche vero. Quello che colpisce è l'onnipresenza del sospetto. La donna non può fare niente senza destare diffidenza; qualsiasi suo comportamento dà nell'occhio. È stato malato ed è guarito? L'indifferenza della moglie è rivelatrice. È tenera con lui? Non sono che ipocrisie lusinghe. Strindberg stesso dice: "Non sono certo prove, di quelle da presentare davanti al giudice, ma a me questo basta,

perché conosco perfettamente il suo modo di fare!".⁸ Visto che tutti questi sospetti si riferiscono alla stessa persona, si potrebbe crederli fondati. Ma anche se così fosse, l'estendersi della sua diffidenza anche ad altre persone dimostra che si tratta di delirio. Il primo marito, sospettato di continuare la relazione con Maria, "tenta apertamente di ingannarmi". Per distrarlo gli chiede indirizzi di case d'appuntamento "per ingannarmi indubbiamente!".⁹ Il medico che massaggia la moglie si rende sospetto: "entrano schernendomi". Un conoscente vuol trattenerlo ostinatamente in Francia, forse perché è informato dell'infedeltà della moglie e vuole aiutare Strindberg. Tutti ridono sotto i baffi. Altri fanno "allusioni velate". "Esisteva un album di artisti, in cui erano racchiuse caricature di tutti gli scandinavi di rilievo. Vi comparve ornato di un corno, subdolamente formato sulla fronte da un ciuffo di capelli, e il suo autore era il mio migliore amico. Fui portato a concludere che l'infedeltà di mia moglie fosse un fatto ben noto a chiunque, eccetto che a me."¹⁰ Ibsen ha voluto ritrarlo, preciso fin nei particolari, nel fotografo Ekdal dell'*Anitra selvatica*, e Strindberg è confermato in questa convinzione da due particolari: il primo figlio non è suo, e il termine "fotografo" indica Strindberg, dato che egli è scrittore naturalista.¹¹

Ma tutti questi indizi non gli bastano e continua la sua inchiesta. Indaga sulle voci che corrono su sua moglie, ma gli si giura "che non circolavano chiacchiere sull'argomento". Scrive a degli amici a Parigi supplicandoli di dirgli "tutto".¹² Interroga molte persone, "senza naturalmente poter strappare una risposta sincera". Va a Copenaghen per prendere informazioni sul conto della moglie. "Discutere [...] È come sbattere contro un muro. Mi ascoltano, mi sorridono con benevolenza, mi osservano quasi fossi uno strano animale. E senza aver potuto strappare il minimo chiarimento, vengo abbandonato da tutti...".¹³ È chiaro, tutti sanno fuorché lui. Perciò, per sapere la verità, deve sorvegliarla, sorprenderla sul fatto. Gli capita di sentire una conversazione tra lei e il medico. "Risate e parole ambigue." Una volta scrive: "Non posso abbassarmi a spiare, e non voglio prove".¹⁴ Tuttavia, nel 1886, per "la prima volta

in vita mia” si abbassa a “spiare” attraverso il buco della serratura, e vede sua moglie che spoglia con gli occhi la cameriera. Apre lettere indirizzate a lei e cosa trova? Un’amica parla sprezzantemente della sua follia. Un’altra volta le scrive un “vero e proprio biglietto d’amore!”: “Mia gallinella, micina mia...”.

L’insufficienza dei dati, la pochezza degli innumerevoli motivi di gelosia contrastano con l’estensione crescente dei sospetti. Chiama la moglie ripetutamente “puttana”, essa lo tradisce con tutti, uomo o donna; Strindberg sembra credere che se la faccia col primo venuto. Non manca neanche il dubbio – anche se appare più tardi – frequente in questi casi, che i figli non siano suoi. La figlia più grande gli è più simpatica, “perché la nascita [della minore] cade in un periodo in cui la fedeltà della madre mi è divenuta sospetta”. Come si è visto era stata l’*Anitra selvatica* di Ibsen a infondergli il sospetto che un’altra figlia, nata prima del tempo, non fosse sua.¹⁵ Gli sembra di aver avuto questa sensazione già da allora: “la discendenza della mia razza è snaturata e i figli che porteranno il mio nome di fronte alla posterità [...] non sono miei”.¹⁶ Non essendoci fatti tangibili, tutto resta nel vago, malgrado i suoi sospetti. Si sente sicuro, tutto è evidente, eppure dubita. È questo lo stato d’incertezza tanto caratteristico nella formazione della mania. Questa incertezza è peggio di qualsiasi certezza, anche la più atroce; occorre liberarsene a ogni costo. Pretende di aver detto alla moglie già nel 1885: “Eppure mi hai tradito. Dillo e ti perdono! Liberami da queste idee nere che mi assillano! Dillo!”. Nel 1886: “La compiangio mentre l’accarezzo, chiedendole se abbia qualcosa da confessare a un amico. Cosa? Nulla. Se in quel momento avesse ammesso tutto l’avrei perdonata, tanto mi facevano pena i suoi rimorsi, talmente l’amavo, nonostante tutto”.¹⁷ Nel 1888: “Eppure i dubbi restano saldi, i dubbi su tutto, sulla fedeltà della sposa, sulla legittimità dei figli [...] dubbi] che mi perseguitano impietosi senza tregua. In un modo o nell’altro occorre venirne a capo, porre un termine a questi pensieri che girano a vuoto. Bisogna che sappia o che muoia! O c’è sotto un delitto o sono un pazzo.

Non rimane che scoprire la verità. Un marito tradito? Che importa, purché lo sappia, per potermi salvare con una risata nera! [...] È questo il punto. Sapere. [...] E a tale scopo farò un'indagine approfondita, discreta, scientifica, se volete, usando ogni mezzo messo a disposizione della nuova scienza psicologica, mi servirò della suggestione ipnotica, della lettura del pensiero, della tortura mentale, senza tralasciare il vecchio gioco dell'effrazione, del furto, della sottrazione di lettere, della falsificazione, delle firme false, ricorrerò a ogni mezzo. Si tratta di monomania, dell'esplosione di un maniaco? Non sta a me giudicare".¹⁸

Tutto ciò che abbiamo descritto finora si riferisce solo al sospetto dell'infedeltà della moglie, alla gelosia. Si potrebbero attribuire queste manifestazioni alla sua indole nervosa che gli fa passare la misura. Errori e false supposizioni dettate dall'eccitazione e chimeriche convinzioni non costituiscono da sole un'autentica mania. Comunque, il quadro dipinto finora è sufficiente, allo psichiatra che conosce casi simili, per supporre la malattia. Ma anche lui accerterà in ogni caso la fondatezza della sua supposizione. Lo farà ricercando altri sintomi che non hanno rapporto visibile con la gelosia, e stabilendo il loro ordine d'apparizione. S'evidenzia così l'aggravarsi della malattia e il cambiamento che interviene a un dato momento nella vita del soggetto.

In primo luogo bisogna ordinare cronologicamente le manifestazioni della gelosia che finora abbiamo descritto solo complessivamente.

Se si confronta *Il figlio della serva* (scritto nel 1886) con *L'arringa di un pazzo* (del 1888), si troverà una differenza notevole nel suo modo di vedere e giudicare la moglie. Nel 1886 si pronuncia contro l'emancipazione della donna, contro le donne in generale, ma non contro la moglie. In un riassunto del suo destino dice che "la sorte gli ha inviato la moglie che gli ci voleva, risparmiandogli una crudele delusione". Nel 1884 leggiamo ne *Lo scrittore*: "Finora non ha voluto pensare alla questione femminile perché viveva un felice periodo di passione erotica, nobilitato dalla nascita di tre bambini; questo lo ralle-

grava, appianava gli equivoci, scacciava dalla sua mente ogni riflessione sulla natura del legame con sua moglie". Si fa promettere dalla moglie che non leggerà questo libro. Una causa intentatagli, come crede, da donne che si servivano di un uomo, si conclude a suo favore. Seguono attentati alla sua vita familiare, tiri mancini previsti e parati.¹⁹

Questo periodo, che va fino al 1886, Strindberg lo vede con occhi diversi nel 1888. I due anni devono aver portato una profonda trasformazione. Ecco per esempio ciò che racconta dell'anno 1881, descrivendo i maltrattamenti che ebbe a subire per mano della moglie. "Tutti i suoi scritti [...] ne tessono le lodi e fanno una leggenda immortale di questa donna meravigliosa, entrata per grazia di Dio nella vita dolorosa di un poeta. Al punto che il suo personaggio maledetto, circondato da un'aura immeritata, figura negli articoli di tutti i critici, che non si stancano di incensare il genio del romanziere pessimista. E quanto più soffro delle perversità della Menade, tanto più mi sforzo di dorare la sua aurcola di Santa Maria; quanto più la realtà mi schiaccia, tanto più ardenti si fanno le allucinazioni sull'adorata. Oh, l'amore!"²⁰

Vediamo che c'è una flagrante contraddizione fra le descrizioni che l'autore fa dei primi anni del suo matrimonio, nel 1886 e nel 1888.

Si è osservato spesso, in casi analoghi, che i malati nel loro delirio reinterpretono avvenimenti del passato quando addirittura non li inventano; cosa non provata per Strindberg. Ma gran parte dei motivi della sua gelosia prendono spunto da eventi del passato che probabilmente prima aveva interpretato in tutt'altro modo.²¹

Forse aveva già avuto accessi di gelosia passeggeri che lui stesso non aveva preso sul serio e che ancora non avevano presa su di lui. Perciò più tardi, dopo il 1886, frugando nei suoi ricordi alla ricerca di indizi, molti elementi quasi dimenticati gli ritornano alla memoria. Possiamo quindi concludere che il delirio di gelosia di Strindberg nella sua forma compiuta risale al periodo 1886-1888, ma che attacchi passeggeri c'erano forse già stati diversi anni prima. Fino a che punto questi erano

reazioni normali e comprensibili, oppure già appartenevano alla malattia, è difficile dire in modo conclusivo, come sempre quando si tratta di giudicare i primi sintomi di una malattia. Per datare l'inizio della malattia bisognerebbe ricercare altri sintomi. L'episodio della caricatura con le corna ebbe luogo secondo lui nel 1885; sarebbe questa allora la prima manifestazione del delirio di gelosia.

È impossibile stabilire una cronologia precisa. In primo luogo, perché non c'è un vero e proprio inizio del processo morboso, dato che i contenuti del delirio si sviluppano lentamente, anche se la malattia progredisce a sbalzi; poi perché non è sempre possibile far coincidere i dati disponibili con le altre fonti. Strindberg racconta che nel maggio del 1886 ritornò in Svizzera dopo un soggiorno di dieci mesi tra i contadini francesi. Matilde Prager, invece, testimonia una sua visita a Vienna per l'aprile del 1886, visita che Strindberg situa nel 1887. Matilde Prager sostiene di aver ricevuto *Padre*, riflesso del suo delirio di gelosia, nel dicembre 1886 a Vienna. Tutte le indicazioni contenute ne *L'arringa di un pazzo* vanno trattate con cautela, poiché forse sono state modificate retrospettivamente a causa dello stato di agitazione di Strindberg all'epoca in cui lo scrisse. Questo libro è un documento probante solo per quel periodo; non se ne può dedurre con sicurezza che l'incertezza torturante e il bisogno inappagato di verità dell'autore. Nel 1888 l'esperienza delirante è al colmo; la sua origine non è databile. Tutto quello che si può dire è che all'epoca di *Storia di un'anima* (1886) le manifestazioni ancora si limitavano a leggeri attacchi momentanei.

L'inizio della malattia

Nei malati di mente del tipo di Strindberg si sono spesso osservati disturbi fisici, violenti malesseri che i malati frequentemente attribuiscono ad avvelenamento.

Strindberg racconta un episodio simile ne *L'arringa di un pazzo* (1888): abbiamo qui la prima data che si possa ritenere

come inizio del processo schizofrenico. Strindberg si trova solo, in campagna; si ammala. Gli sembra di star morendo e chiama la moglie con un telegramma. Quando arriva si è già ripreso. Poco dopo si ammala di nuovo: "Mali di testa, irritabilità nervosa, dolori allo stomaco". Prima attribuisce la cosa a un eccesso di lavoro, ma trova "strano" cominciare a soffrire di questa "misteriosa affezione [...] in seguito a una visita nel laboratorio di un mio vecchio amico, dove mi sono procurato un rossetto di cianuro di potassio, destinato a darmi la morte, che depongo nello scrigno di mia moglie, di cui lei tiene le chiavi. Paralizzato, folgorato, resto sul canapé, a guardare giocare le mie bambine, ripensando ai tempi passati e preparandomi a morire, senza lasciare un solo biglietto sulle cause del mio decesso, sui miei vergognosi sospetti".¹ Si rimetterà rapidamente, ma leggeri disturbi fisici ricorrono spesso negli anni seguenti.

Nel 1883 si dichiara frequentemente "malato di nervi e di stomaco, minacciato nella salute, nervoso e debole a tal punto che spesso ha la sensazione di essere alla fine della sua vita".² Racconta che nel 1884 la sua gastrite peggiora tanto da non permettergli altro cibo che brodo. La notte si sveglia con dolori di pancia terribili e bruciori di stomaco insopportabili.³ Un'altra volta gli sembra di star perdendo ogni forza a causa dell'astinenza dall'alcool e di afflosciarsi come uno straccio. Nel 1885 lo assale di nuovo la sensazione di essere vicino alla morte. Una stanchezza finora sconosciuta lo abbatte.⁴ Si riammala nel 1887, tanto da credersi vicino alla morte.⁵

Alla fine dello stesso anno, per la prima volta dopo il 1882, è scosso da una crisi ancora più forte che egli descrive in modo classico: "Mentre stavo seduto davanti alla scrivania, con la penna in mano, fui preso da un accesso di febbre. Non essendo mai stato colpito da una malattia seria da quindici anni, quell'incidente così inopportuno mi preoccupò; [...] in preda alla febbre che mi scuoteva come un materasso di piume, mi afferrava alla gola per strangolarmi, mi metteva il ginocchio sul petto, arroventandomi le orecchie in modo tale che gli occhi parevano volermi schizzare via dalla testa. [...] Ma io non

volevo morire. Le opposi resistenza e la lotta si fece accanita; i nervi si tendevano, il sangue scorreva veloce nelle arterie, il cervello si contorceva come un polipo nell'aceto. Di colpo, convinto che stavo per avere la peggio in quella danza macabra, mollai e mi lasciai cadere riverso, abbandonandomi alla stretta del terribile. All'improvviso, un'indicibile calma invase tutto il mio essere, lungo le estremità scivolò un voluttuoso intorpidimento, una pace confortevole planò su corpo e anima [...]. Fu senz'altro la morte! La volontà di vivere si dissolse poco a poco, smisi di provare sensazioni, di sentire, di pensare. La coscienza si eclissò ...”.

Al risveglio trova la moglie al suo capezzale, e le parla in modo esaltato dei problemi della loro relazione. La notte seguente dorme benissimo. Il giorno dopo si sente a meraviglia: “Mi pareva di non aver mai dormito in quei dieci anni, tanto la mente estenuata si sentiva ora fresca e riposata; le idee che prima si rincorrevano in disordine si univano a formare truppe regolari, forti, rinvigorite, pronte a resistere agli assalti dei rimorsi morbosi, sintomo di una fragilità di costituzione nei degenerati”.⁶

Questo panorama ci permette di concludere che il processo schizofrenico iniziò nel 1882 con un primo attacco leggero. Così si spiegano anche altre stranezze, come l'episodio delle corna sul ritratto (1885). Ma il primo attacco violento non si presentò che nel 1886-1887. Nello stesso anno si aggiungono ai tormenti della gelosia, che coinvolgono tutta la personalità, le gravi sofferenze fisiche.

Contemporaneamente appaiono sintomi di altro tipo che ora esamineremo.

Si avrà già un'idea della crisi del 1886-1887 leggendo, uno dopo l'altro, *Storia di un'anima* (del 1886) e *L'arringa di un pazzo* (del 1888). Vi si avverte un cambiamento d'atmosfera, l'agitazione crescente e diversa: conoscere infine l'infedeltà per subito dimenticarla. Il suo comportamento incoerente non è semplicemente esagerato, ma comprensibile come negli psicopatici, bensì prende quella sfumatura, ancora lieve, dell'autentica follia; sfumatura che è tanto difficile cogliere a que-

sto stadio. È soprattutto nella seconda parte de *L'arringa di un pazzo* che s'impone quest'atmosfera nuova, e in particolar modo nel racconto degli avvenimenti dal 1886 in poi.

Durante gli anni in cui un tale processo si avvia è difficile distinguere ciò che è malato da ciò che è sano. In questo stadio s'intrecciano naturalmente gelosia plausibile e delirio schizofrenico, diffidenza comprensibile e mania di persecuzione. Agli occhi del profano casi simili spesso non appaiono come follia, e molti non la riconoscono neanche quando più tardi la malattia è diventata palese. Le persone più vicine al soggetto intuiscono forse la malattia, ma non riuscendo a definirla, vengono rassicurate da conoscenti e amici sull'"evidente" salute del congiunto. Lo psichiatra potrebbe diagnosticare la malattia in questo stadio solo dopo un esame approfondito, e se il paziente è disposto a rispondere alle sue domande senza reticenze. Ma non potrà fare una diagnosi sicura, e oltretutto è raro che lo si interPELLI così presto. Per molti anni il soggetto potrà apparire complessivamente sano, e solo qua e là balugina ciò che più tardi si impossesserà totalmente di lui. Rimanendo il suo comportamento comunque intelligibile, è impossibile dimostrare la malattia basandosi su di esso. Occorrerà invece localizzare i sintomi che in retrospettiva formeranno il quadro completo della malattia.

Il caso di Strindberg mostra chiaramente che i sintomi di una tale malattia possono rimanere isolati per lungo tempo. In seguito la psicosi si paleserà con maggiore violenza, ma per un lungo periodo iniziale bisogna cercarne i vari fenomeni rivelatori che acquistano significato solo se vengono raggruppati. Essi sono talmente avviluppati da altri, perfettamente analoghi ma inoffensivi, che solo lo psichiatra potrà riferirli al quadro della malattia mentale.

Non a caso mi soffermo tanto su questo periodo di transizione, decisivo per lo sviluppo della malattia. Sarebbe troppo facile, e d'altronde senza interesse, occuparsi soltanto dei sintomi tardivi, molto vistosi, stabilire una diagnosi rimandando l'inizio della malattia a un passato nebuloso. L'uomo non è oggi sano e domani folle, non è tanto semplice né l'una né l'altra

cosa, ma ci possono essere, tra uno stadio e l'altro, periodi lunghissimi di transizione come nel caso di Strindberg. Solo l'esame meticoloso di questi stadi intermedi potrà dare un quadro patografico autentico.

Persecuzione e fuga

Strindberg è perseguitato dall'idea che sua moglie voglia sbarazzarsi di lui, che lo voglia morto. Già nel 1882 sospetta d'essere stato avvelenato da lei, ma questa idea si rafforza solo nel 1888. Arriva persino ad affermare che la moglie aveva deciso la sua morte già nel 1880: "La mia morte è segnata [...], il mio decesso, materiale e morale viene deciso dall'intero sesso femminile, e la vendicatrice si lancia nel difficile e ingrato compito di tormentarmi a morte". Ogni tanto l'irrequietezza assale Strindberg con tale veemenza, il peso del mondo circostante gli diventa talmente penoso, che cerca sollievo nella fuga. Parte per viaggi impulsivi, senza meta, per liberarsi. Già nel 1882 progetta "una evasione dalla fortezza sorvegliata dalla megera e dai miei amici, sue vittime".¹ Propone un viaggio all'estero alla moglie, e in effetti, nel 1883 lasciano la Svezia per quattro anni.

Le accuse rivolte al sesso femminile nel suo libro *Sposati* gli valgono, nel 1885, attacchi tanto violenti della stampa svizzera da rendere disgustoso il suo soggiorno in questo paese. Ma che quadro dà degli avvenimenti? "Si vieta la vendita delle mie opere e, inseguito di città in città, fuggo in Francia. A Parigi, però, gli amici hanno abiurato e si alleano con mia moglie. Perseguitato come una bestia feroce cambio campo di battaglia e, minacciato dalla miseria, riesco a raggiungere un porto neutrale, un villaggio di artisti nei pressi di Parigi."² Ma questi non sono che segni premonitori. Solo nel 1887 le fughe diventano sintomo inequivocabile della malattia.

"Per sfuggire il ridicolo del marito tradito, scappo via. Parto per Vienna." Ma l'immagine della già adorata lo perse-

guita. Il suo amore si riaccende. Ritorna per nostalgia di lei. "Un mese intero di magica primavera". Poco più tardi ritorna a Copenaghen per indagare sul suo conto, senza risultato. Ritorna un'altra volta. Due mesi dopo "fuggo per la quarta volta in Svizzera. Ma non è a una catena di ferro, che si possa spezzare, è gomma che si allunga [...]. Ancora una volta ritorno".

Presto se la svigna ancora, di nascosto. Gli è quasi insopportabile la separazione dalla donna che lo attrae magicamente. Sul vaporetto è soffocato dai singhiozzi: "dolori lancinanti mi gelano il cuore. Mi sento come un bozzolo di baco da seta dipanato dalla grande macchina a vapore [...]. Sono convinto di essere un feto staccato, dal cordone ombelicale prima del tempo [...]. A Costanza prendo il treno [...]. Ora è la locomotiva a dipanarmi le budella, i lobi del cervello, i nervi, i vasi sanguigni, tutte le viscere, di modo che, quando arrivo a Basilea, mi sento vuoto come una carcassa. A Basilea vengo preso da un'improvvisa smania di rivedere tutti quei luoghi in Svizzera, dove abbiamo soggiornato, per saziarmi dei ricordi suoi e dei figli. Trascorro una settimana a Ginevra, a Ouchy, passando da un albergo all'altro, senza pace né requie, incalzato come un dannato, un ebreo errante..."³ Infine, ritorna ancora una volta da Maria.

Gli anni dopo il 1888

È raro che la malattia raggiunga con il delirio di gelosia lo stadio finale e che lo stato complessivo rimanga poi stazionario per decenni. Così come è raro che il delirio persista con leggeri attacchi di tipo schizofrenico senza però spinte né aggravamenti ulteriori.¹ Invece, nella maggior parte dei casi, il processo morboso procede, come in Strindberg. Dopo l'accesso violento del 1887, la psicosi si diffonde lentamente con interruzioni e si manifesta in occasioni disperate, fino al 1896 che porta un nuovo attacco acuto che supera in violenza quelli precedenti.

Benché l'idea del divorzio fosse già stata presa in seria considerazione nel 1887, e benché *L'arringa di un pazzo* fosse già stata scritta, Strindberg aveva ripreso la vita in comune con la moglie.

Georg Brandes lo vede a Copenaghen nel 1888. Strindberg gli dice, in modo casuale: "Lei certo saprà che il mio triste e ridicolo matrimonio è stato rotto". Poco dopo Brandes si stupisce del fatto che Strindberg scapolo voglia affittare un appartamento di sei stanze; ma questi si giustifica dicendo che ha moglie e tre figli.

Al perplesso Brandes spiega: "Ho congedato la signora Strindberg come moglie, conservandola però come amante". Brandes gli fa notare che secondo le leggi di tutti i paesi è la stessa cosa, ma Strindberg non si disorienta per questa osservazione.² Nel 1889 la moglie recita nei suoi drammi *Paria* e *La signorina Giulia*. Strindberg va fiero del suo successo. Mandava un telegramma a Ola Hansson: "La signora Strindberg richiamata otto volte. Si reclama l'autore. La signora Strindberg parla. Applausi tempestosi". Ola Hansson suppone che Strindberg avesse a quel tempo gratitudine per la moglie. Ma solo due settimane più tardi parla nuovamente di divorzio. Non se ne fa di nulla.³

Il divorzio si avrà solo nel 1892. Le circostanze non sono note, sappiamo poco su questi anni.⁴

Quando Ola Hansson si adoperò nel primo numero della *Zukunft* dell'ottobre 1892 per Strindberg, che versava in condizioni economiche disastrose, scrisse tra l'altro: "Strindberg si aggrappa alla vita solo per via dei figli. Egli non vede e non sente questi bambini. Secondo la legge svedese ne vivrà separato finché non avranno raggiunto la maggiore età, perché è stato costretto a divorziare dalla loro madre".⁵

Strindberg in questi anni era instabile, spesso irrequieto. Nel gennaio 1890 scrive: "La situazione, l'ambiente, la dieta mi hanno messo in uno stato di torpore pacato, ma il ritorno di cose passate, l'aria cattiva, la compagnia di spiriti meschini mi opprimono e mi logorano... L'epoca mi sembra pazza come mi sembrano pazzi gli uomini". Tre settimane più tardi: "Una

vita miserabile a tutti i riguardi. Si muore pezzo per pezzo e l'occupazione preferita è il sonno". Settembre 1890: "Sono stanco da morire e strapazzato, sento che l'ultimo stadio delle illusioni è già superato, ed è cominciata l'età critica dell'uomo di quarant'anni, quando tutto diventa trasparente come il vetro". "Mi è del tutto impossibile scrivere quando viaggio dalla mattina alla sera e quando, arrivato in albergo sudato e sporco, devo riprendere il viaggio la mattina seguente" (sta facendo un viaggio-lampo attraverso "questo grande paese che è la Svezia"). Maggio 1891: "Da quando mi sono congedato da te ho vissuto giorni orribili, orribili! Quando ieri sera venni a Runmarö – solo! – e rividi le casupole rosse e i prati verdi dove ho giocato l'estate scorsa con i miei figli!!! Oh, tu, tu! – Sto nella casa dove abitò un mio amico d'infanzia che due anni fa si è annegato nello stagno, perché la moglie l'aveva lasciato portandosi via i bambini. Ho dormito nella stessa stanza dove lui passò la sua ultima notte, e sono stato terribilmente suggestionato dallo stagno. Sognai con vividezza che gente male intenzionata entrava nella mia stanza e mi aggrediva, cosicché accesi la luce e appoggiai il fucile carico al letto, aspettando il giorno che fortunatamente non tardò. Mai ho sognato in modo tanto convincente..."

Hansson osserva che le sue risposte non influenzavano minimamente le lettere di Strindberg. Dice che la calligrafia è decorativa, ornamentale, ricercata. "Ha l'aspetto d'essere di facile lettura, invece non lo è. S'ingrandisce e si rimpicciolisce, come se si guardasse attraverso delle lenti d'ingrandimento e di riduzione. Alcune lettere sembrano [...] scritte con mano malferma. Alle volte Strindberg scrive con negligenza, così come le cose gli vengono in mente; ma questo è raro. Più spesso il contenuto delle lettere sembra calcolato per la misura del foglio, senza correzioni, pulito come una ricopiatura, cosa che stupisce se si pensa al suo stato penoso. Ogni tanto piccole lettere eleganti con una fine grafia da signorina."⁶

La mania di persecuzione

A metà degli anni Ottanta Strindberg credeva che le donne cospirassero contro di lui per il suo antifemminismo. Interpretò in questa chiave la causa intentatagli per vilipendio della religione.

Questa non era ancora una mania di persecuzione tangibile, ma semplicemente un'idea stravagante. Poi si convinse che la moglie doveva aver parte in questa congiura, e che voleva eliminarlo. Ma queste idee, benché lo sconvolgessero sul momento, le dimenticò rapidamente e non ne trasse conseguenza alcuna; cosa che peraltro è caratteristica nella prima fase della mania.

Inoltre supponeva che si volesse per lo meno piegarlo e umiliarlo, sensazione già radicata in lui, e che non faceva che aggiungere un elemento al suo delirio. Quando Strindberg visitò Brandes a Copenaghen nel 1888 gli raccontò d'essere stato di recente al manicomio Bistrup di Roskilde per chiedere al primario un attestato sulla sua sanità mentale. "Perché temo che i miei parenti abbiano cattive intenzioni nei miei confronti." Il medico, non potendo improvvisare un simile certificato, gli propone di rimanere alcune settimane in osservazione. A questo punto Strindberg rinuncia.¹ La sua prima reazione alle memorabili lettere deliranti che Nietzsche gli inviò ci dà la misura della sua diffidenza. Scrive a Brandes nel gennaio 1889: "Ora credo che il nostro amico Nietzsche è impazzito, e ciò che è peggio, potrebbe comprometterci, a meno che l'astuto slavo non ci prenda tutti in giro".² Dopo il 1888 qualche idea di persecuzione lo deve aver già sfiorato; riferisce in *Inferno* un episodio di questo genere avvenuto nel 1891 o 1892: un amico che abita in una delle isole davanti a Stoccolma si sente ferito nell'amor proprio da uno dei romanzi di Strindberg; lo invita, vuol attirarlo in una trappola per farlo rinchiusere in manicomio. Ma Strindberg si guadagna la benevolenza del boia simulando sottomissione. Costui dovrà presto pagare sotto i colpi di un atroce destino l'aver voluto giocare con la folgore.³

Così lo vede Strindberg con la sua ottica deformata dal delirio, comunque il racconto dev'essere fondato su qualcosa di reale, dato che abbiamo notizia, attraverso Paul e Hansson, di un nuovo attacco di mania di persecuzione.⁴

Nel novembre 1892 Strindberg si era recato a Berlino. Laura Marholm e suo marito Ola Hansson, che gli avevano procurato del denaro con quell'articolo sulla *Zukunft*, gli procuravano ora relazioni. Sperava che i suoi drammi avessero successo in Germania. Per un breve periodo Laura Marholm era diventata arbitro del suo destino. Il suo modo di amministrarlo, però, lo allarmò presto, come riferisce Paul.⁵ Abitò dagli Hansson. Non passarono che poche settimane che già Laura Marholm, Mara come la chiamò lui, era diventata per lui una criminale.

Voleva divorare lui e tutta la razza dei maschi, voleva dimostrare sulla sua pelle l'inferiorità del maschio, vederlo in manicomio.

Scappò in fretta e furia da lei, lasciando le sue cose, e si stabilì per conto proprio a Berlino. Lo stesso Hansson racconta quanto fosse inspiegabile la sua condotta. Strindberg aveva pian piano diradato le sue visite dagli Hansson ed ecco che anche gli altri amici cominciarono a evitarlo. Una sera apparve da loro sul tardi, cosa insolita, con la chitarra in mano, un sorriso affabile sulle labbra e lo sguardo affettuoso. Andando su e giù fece risuonare qualche accordo, cantò qualche strofa, accennò qualche passo di danza. Regalò loro due quadri dipinti da lui.

La mattina dopo era scomparso. Qualche tempo più tardi si presentò un portabagagli di Berlino con l'ordine scritto di fare le sue valigie. Paul precisa: "La signora Ola lo inquietò dall'inizio [...] Appena libero dal giogo del matrimonio, ora doveva farsi condurre al guinzaglio da un'altra donna? Giammai! [...] 'È pericolosa', disse. 'Ruba il seme spirituale di altri uomini per farlo passare come il frutto del suo matrimonio! Per sé è improduttiva, ma possiede all'estremo la capacità d'imitazione della razza nera... Per mettersi in luce come eccezione alla regola proclama l'inferiorità delle altre donne scrit-

trici [...] Ha voluto mettere al mondo un bambino per confutare l'assioma che la sterilità è la premessa della creatività artistica della donna [...] Io ho da sempre predicato l'inferiorità della donna. Ecco perché lei ora vuole rendere schiavo nella mia persona il sesso maschile e dimostrare che siamo noi gli inferiori. Ecco perché ha mendicato per me nella *Zukunft!* [...] Soltanto dalle sue mani il mondo mi deve ricevere! Solo grazie a lei debbo ottenere quel che voglio! Fa la ruffiana perché vorrebbe vedermi di nuovo sotto il giogo!...Vorrebbe sputtarmi per poter far passare tutta la mia filosofia della donna come l'elucubrazione di un maniaco! Vuole impedire al mondo di giudicare e vedere con i suoi occhi – suggerisce così poco a poco la mia pazzia per farmi finire in manicomio'. Egli è prigioniero della Signora Barbablù.”⁶ Strindberg andò dicendo cose di questo genere presso tutti i conoscenti degli Hansson, “diede libero sfogo alla sua cattiveria ad ogni occasione. Alcuni rimasero loro fedeli, molti altri li evitarono”.

Gli Hansson rinunciarono alla lotta, abbandonarono la posizione che si erano fatta da poco a Berlino e lasciarono la città nel corso dell'anno seguente. Strindberg riuscì pure a sciupare i rapporti tra Paul e Hansson con maldicenze alle quali Paul ebbe il torto di credere. Un giorno Strindberg comparve improvvisamente a casa di Paul: “Ora ho tagliato i ponti tra me e Mara!”. Era fuggito da quell’“inferno”, lasciando la sua roba, fermamente convinto d'essere in serio pericolo in quella casa. “Quella donna è una criminale! Ora ne sono certo! Ieri si è tradita a proposito delle lettere di Nietzsche! (crede, a torto, che Mara le abbia rubate). Era tempo che me ne venissi via da lì, perché sennò sarei finito presto in manicomio!”⁷

Sempre più spesso Strindberg si crede perseguitato, guardato con malevolenza. È realmente terrorizzato all'idea del manicomio. Avanza accuse infondate, e se il “nemico” non reagisce e non prende contromisure, ci rimane male e sviluppa nei suoi confronti un odio implacabile, con le cui conseguenze l'avversario dovrà lottare per tutta la vita. La sua giovanile esuberanza dei tempi di Berlino “aveva degli strani risvolti. La sua diffidenza – le ingiustizie che sapeva aver com-

messo – la consapevolezza d’aver offeso – il timore della vendetta – tutto ciò traspariva in ogni suo atteggiamento! La sua immaginazione lo travolse. Era capace di far di tutto per un amico, ma bastava un sogno per convincerlo di doversi aspettare il peggio da lui e per attaccarlo ferocemente!”. “Non vi era amicizia, per quanto intensa potesse sembrare, dietro alla quale non fosse in agguato la sua diffidenza che prima o poi esplodeva a ciel sereno, in subitanee eruzioni di calunnie malvage ed assurde.”⁸

La sua mania di persecuzione si concentrò a lungo su una donna ch’egli chiama “Aspasia”, e su due amici, Przybysczewski e Lidforss.⁹ “Aspasia” era stata sua amante prima del suo secondo fidanzamento. Sospettava odio e vendetta da parte di tutt’e tre, soprattutto dopo il suo fidanzamento; si difese con intrighi e pettegolezzi. Anche in *Inferno* il polacco, qui chiamato Popoffsky, è il persecutore principale.

Coloro che conobbero Strindberg non riuscirono a farsi una ragione del suo comportamento. I loro giudizi e le loro interpretazioni divergono spesso notevolmente. C’è chi sospetta si tratti di pura perfidia, calcolo e inganno, traffici e intrighi consapevoli; altri vedono nella sua inveterata diffidenza la causa della sua condotta imprevedibile; altri ancora sembrano ignorare tutto ciò considerandolo irrilevante. Sembra che molte persone, a metà degli anni Ottanta, abbiano avvertito in lui un certo disordine mentale. Ma anche costoro non riuscirono a farsi un’idea precisa, dato che tutto quello che Strindberg fece o disse rimase sempre perfettamente comprensibile. La sua importanza come scrittore era indiscussa. E per di più, la follia coincide con disordine, caos, insensatezza che travolge tutta la personalità.

Un uomo attivo, che pensa e ragiona come tutti, passa per essere “in pieno possesso delle sue facoltà mentali”. L’idea che lo si potesse credere pazzo era insopportabile a Strindberg; quando questo accadeva lo fiutava immediatamente, e se non accadeva ugualmente lo sospettava. Rimprovera continuamente alla prima moglie di trattarlo come un pazzo, di diffondere chiacchiere sulla sua follia. Da qui il suo comprensibile ti-

more di essere internato. Ma presto la preoccupazione che gli si voglia tendere un tranello e rinchiuderlo degenera in delirio.

C'è nella condotta di Strindberg, come in tutti i casi simili, un nodo indistricabile: da una parte, reazioni che le circostanze rendono comprensibili; dall'altra, quelle che non si spiegano se non come elementi del processo morboso; ciò trasforma la psiche del malato aggiungendovi qualcosa di strano e privandola allo stesso tempo delle sensazioni più semplici e normali. È da qui che sorge, in tutti i casi di questo tipo, la perplessità dell'ambiente i cui giudizi e le cui interpretazioni mancano continuamente il bersaglio, poiché viene ignorata sempre una delle facce del problema.

Il malato non viene riconosciuto tale, si creano situazioni grottesche. È significativo ciò che scrive di lui la seconda moglie nel 1893: "Non vedo nessuna speranza, nessuna via d'uscita per lui – perché non capisco più nulla".¹⁰

Studi scientifici

Fin da giovane Strindberg aveva inclinazioni e interessi molteplici, soprattutto scientifici. Perciò non sorprende vederlo dedicarsi per anni (tra il 1893 e il 1897) quasi esclusivamente alle sue ricerche preferite. Ciò che è caratteristico è la sua maniera di praticarle. Nel 1884 scrive un libro di osservazione diretta, il cui contenuto è soprattutto sociologico, *Tra i contadini francesi*. Verso la fine degli anni Ottanta, comincia una nuova evoluzione; e scrive a Hanson, a proposito di Poe: "Allora è possibile che egli nel 1849, anno della mia nascita, abbia potuto raggiungermi attraverso medium innumerevoli!". Prosegue con considerazioni sul prolungamento delle vibrazioni cerebrali negli animi altrui e quella specie d'"immortalità dell'anima" che ne risulta.¹ Un'altra volta scopre "reminiscenze ancestrali", per esempio, lettere arabe nella calligrafia di persone comuni. A Berlino si occupa di scienze naturali, in particolare di chimica (tra il novembre 1892 e il maggio 1893); è alla ricerca della trasmutabilità degli elementi, tenta

di fabbricare l'oro.² Questi studi saranno continuati negli anni seguenti con grande impegno. I risultati sono esposti soprattutto in *Antibarbarus* e in *Sylva Sylvarum*.³ Il suo modo di affrontare la scienza è quello di un filosofo piuttosto che di uno specialista, ciò che lo attrae è il soprannaturale. Non è la fabbricazione dell'oro che lo interessa, bensì la trasmutazione degli elementi; non è un problema particolare dell'istologia vegetale, ma la comunanza di tutto il vivente (cosa che lo porta a supporre nervi e vasi sanguigni nelle piante). Ma questo atteggiamento filosofico è contraddittorio, e di fatto ben poco filosofico. Non vi è nel suo metodo alcuna critica comparativa, alcuna idea di totalità; s'attacca al dettaglio, al bizzarro, all'enigmatico, a ciò che rovescia i principi stabiliti. È sempre in procinto di fare scoperte innovatrici e rivoluzionarie, ma mai riferite a una totalità; non c'è nella sua testa che un magma di "idee fisse"; è fanatico e ostinato nei suoi esperimenti. Ne è talmente rapito da spingerli fino a compromettere la salute. Ma non sono veri esperimenti, non procedono dalla riflessione critica, non sono sottoposti ad alcun controllo; è una cucina fatta con ingredienti di tutti i generi, osservazioni precipitose, rapidi assaggi. Tali esperimenti grossolani non possono dare che risultati altrettanto grossolani e confusi; ma, se corrispondono alle sue aspettative, Strindberg conclude con un "quindi" e vi vede la conferma della sua scoperta rivoluzionaria. Non si tratta mai di un procedimento in qualche modo quantitativo. Le sue ipotesi, anche se plausibili, rimangono isolate, non confrontate coi dati scientifici esistenti; le conclusioni affrettate. Ciò nonostante i contenuti possono essere significativi, penetranti, finanche corretti (come l'idea della trasmutabilità degli elementi). Ma lo sono per puro caso, e comunque mai nel senso in cui crede Strindberg. Il modo di esporre e di fondare le scoperte è generalmente sintomatico.

Tale tipo di studi scientifici non è specifico della schizofrenia, si trova in forma identica in certe altre personalità stravaganti (per esempio, gente con la mania dell'inventore, certi teosofi, che non necessariamente sono malati). Tuttavia, è frequente nelle sindromi paranoiche della schizofrenia. Quello

che conta è che in Strindberg tale sintomo appare assieme ad altri sintomi morbosi e cresce assieme a questi fino a dominare tutto il suo pensiero. Ecco perché questo mondo del “delirio obbiettivo” costituisce un ulteriore sintomo del processo patologico che guadagna lentamente terreno in Strindberg.

Inizialmente i suoi interessi vanno quasi esclusivamente alle scienze naturali. Presto prendono la strada del mito e della metafisica. Lo stesso accade con lo studio della storia, dell'uomo, dell'Universo. Alcuni temi che risalgono al periodo precedente la malattia, acquistano ora una qualità diversa, assoluta, pietrificata: per esempio, le teorie sulle donne e sul rapporto tra i sessi. Nei suoi lavori è il pensiero in un primo tempo che è preponderante, mentre più tardi saranno le esperienze patologiche vissute nel corso della fase primaria a prendere il sopravvento: l'eccitabilità sensoria accresciuta, l'interpretazione delirante delle percezioni visive. In fatto di “osservazioni” si limita a descrivere il contenuto delle esperienze compiute nel delirio schizofrenico.

Quando nel 1894 apparve *Antibarbarus* Strindberg s'aspettava di vedersi acclamato come grande scienziato, ma così non avvenne; fu accolto, invece, come un dilettante, o anche come “un ciarlatano che in seguito diventò matto”. Muove mari e monti per ottenere recensioni più favorevoli nei giornali e si dà un gran da fare per procurarsi nuovi attestati sulla sua salute mentale. Una lettera di Hacckel che dichiara di non aver trovato nulla di anormale nel libro lo manda in visibilio; pensa di farla pubblicare, ma poi cambia idea, perché contiene una frase che lo preoccupa. È felice di scoprire libri francesi che concordano con le sue idee, e gli sembra di essere “capitato al centro di una grande corrente di pensiero”.⁴

Crisi

Negli schizofrenici si riscontrano, accanto a quegli attacchi di natura fisiologica di cui abbiamo già parlato, molteplici stati di turbamento della coscienza, di paralisi soggettiva, di vuo-

to. Strindberg ne menziona qualcuno, interpretandolo alla sua maniera.

Il primo episodio descritto, con poca precisione, risale al dicembre 1892: “Mi sono messo a letto, saltando il pranzo come avevo previsto, poiché non potevo costringermi alla compagnia del direttore d'albergo e di tre camerieri in frac, ecc. Sono rimasto sdraiato finora (le 5.30), affamato, intirizzito, sempre più paralizzato dalla paura di morire di fame e di freddo in questa stanza, incapace di suonare il campanello per chiedere ciò che volevo”.¹ Nei tempi berlinesi (1892-1893), Strindberg ebbe un altro attacco del genere, questa volta caratteristico della schizofrenia: parlando con un conoscente cadde improvvisamente in silenzio. “Avevo perduto conoscenza senza tuttavia essere svenuto, restai inchiodato sulla sedia [...] Avevo dimenticato a chi stessi parlando, quando ripresi il filo del discorso: ‘Aspetti! sono dagli Augustins, ma so bene che sono altrove, non dica niente [...] non so chi è lei, ma so che la conosco. Dove sono? – Non dica niente, è troppo interessante’ [...]. Vidi come una nebbia, un fondale di colore incerto, mentre dal soffitto scendeva come una specie di sipario...”. Ad Ardagger, 1893-1894, sognò a occhi aperti, come fosse presente e palpabile, un paesaggio lontano: “Tutt’a un tratto sento un grido rauco, mi trovo in piedi, uno spasimo mi torce a vite la spina dorsale, e ricado senza conoscenza sulla sedia con un dolore insopportabile nella schiena”.²

Il secondo matrimonio

Quando Strindberg arriva a Berlino il suo primo matrimonio è stato finalmente sciolto. Durante il breve soggiorno in questa città egli ebbe, secondo Paul, “cinque storie d'amore”.¹

Si risposò nel maggio 1893.² La gelosia non giocò in questa seconda unione il ruolo svolto nella prima, e lo stesso matrimonio non ebbe questa volta per la sua vita interiore l'importanza del precedente. Alimentò soltanto la sua mania di perse-

cuzione. Fin dai primi tempi gli sembra che la moglie lo voglia dominare.³ Paga il conto al ristorante per “umiliarlo”.⁴

L'amore nasce assieme all'odio: è lei a dargli il primo bacio, e anche questo “umilia” la sua virilità. Per lui, la moglie “malgrado il suo amore non può dissimulare di credere di averlo in pugno”.

Le nozze si celebrano sull'isola di Helgoland. Subito sorgono discordie, ma vengono risolte e attribuite a cause esterne. Dopo una brevissima felicità, così Strindberg descrive la situazione: “Ognuno aveva perso se stesso, la propria individualità; erano una cosa sola [...]. L'istinto di conservazione si risvegliava in loro, e quando ciascuno reclamava la sua parte, lottavano per la spartizione”. Poco più tardi a Londra, rimasto solo mentre lei passeggiava, Strindberg “sentì come i suoi nervi si calmavano; come l'ordine si ristabilisse. Ritrovò la sensazione di essere di nuovo un individuo; riprendeva consistenza”.⁵ Contro la sua volontà la moglie legge *L'arringa di un pazzo*, crudele descrizione del suo primo matrimonio.

Strindberg crede di notare in lei una profonda trasformazione.

“Non disse parola, ma si leggeva la vendetta sul suo viso; questa donna non avrebbe avuto pace finché non avesse distrutto il suo onore, accorciata la sua vita.”

Presto la moglie vorrebbe imporre restrizioni: secondo lei potrebbero accontentarsi di una sola stanza, gli prepara dei pasti immangiabili. Il suo odio cresce a dismisura, tanto che una volta prova la tentazione di spingerla nell'acqua. Vede in lei il vampiro che si è attaccato alla sua anima schiacciandola, che sorveglia i suoi pensieri, non lo molla né psichicamente né fisicamente. Ella gli fa capire, nota lui, che è suo prigioniero. La stanza prende l'aspetto di un porcile, i pasti sono volutamente ripugnanti.⁶ Lui parte per Amburgo per far visita all’“aiutante Ilmarinen”, sull'isola di Rügen.

Le lettere di quel periodo a Paul mostrano uno Strindberg tutto preso dagli avvenimenti letterari e dall'ambiente berlinese. Intriga.⁷ Non parla del suo matrimonio; ha lasciato Londra

a causa del “caldo e del fumo”; sua moglie doveva raggiungerlo a Rügen due settimane più tardi.

Per il momento era bloccato ad Amburgo. “Era come stregato, tutti erano in campagna o comunque partiti”. Non aveva più denaro e malgrado alcuni telegrammi non ne ricevette. “Si sentiva in trappola [...] impotente, con una rabbia continua contro l’essere invisibile che pareva perseguitarlo; era paralizzato, non osava muovere più un dito per cambiare il suo destino [...] lo prese l’idea fissa di non poter più andarsene da quella terribile città [...] voleva por fine ai suoi giorni in quella orribile camera d’albergo.”⁸

Le lettere dello stesso periodo confermano questo resoconto. È preso ancora dalla storia di *Aspasia*.

Va a Rügen per trovare Paul (chiamato Ilmarinen in *Divisi*). Lo trovò “cambiato, freddo, sfuggente”. Strindberg aveva la sensazione di “essere sotto un incantesimo. Questo insignificante e ignorante Ilmarinen lui lo aveva tolto dalla sua vacuità, accolto nella sua cerchia, nutrito e alloggiato. Adesso il famulus abbandonava il maestro perché non vi vedeva più alcun guadagno”. Anche tutto il resto a Rügen non andava. “Il cibo sembrava mangime per i porci: tutto era adulterato, persino la birra.” Gli era stata assegnata una mansarda il cui tetto di lamiera moltiplicò l’effetto del sole. Tutta la zona era coperta di sabbia chiara e soffice che tratteneva il calore del sole estivo e non si raffreddava nemmeno la notte. “Ilmarinen diventava sempre più invadente: chiedeva continuamente all’amico quando sarebbe arrivata sua moglie. In capo a quindici giorni cominciò a supporre che lei lo avesse abbandonato [...].

Questa storia durò un mese: in questo tempo egli ripensava con nostalgia ai momenti di Amburgo che gli sembravano deliziosi in confronto a questi.”¹⁰ Un invito alla villa del suocero lo libera, parte. Il resoconto di Paul completa egregiamente questo quadro. Strindberg arredò metà della sua stanza come salotto e metà come laboratorio. “Non parlava del suo matrimonio. Non si lasciava sfuggire qual era stata la causa dell’interruzione improvvisa del viaggio di nozze e della separazione.” Strindberg era sempre “di cattivo umore e irritava tutti.

Aveva un modo diabolico di sfogare sugli altri i suoi malumori e il suo disgusto della vita. Niente gli aggradava, perciò neanche gli altri dovevano divertirsi”.

Mai, dice Paul, Strindberg ha riacquistato la gioia di vivere e il dinamismo che lo animavano al suo arrivo a Berlino. Si lamentò continuamente del cibo, per esempio del pesce: “Pesci di fango”, “fritti in grassi artificiali! I pescatori li hanno pestati con stivali catramati, prima di metterli in padella”. La letteratura ormai lo lascia indifferente. “La scienza è tutto.” Ma, soprattutto, da quando è venuto a Rügen, Strindberg si crede in pericolo.

Teme la vendetta di Paul, il quale, com'è comprensibile, si era effettivamente un po' ritirato da lui. Sospettò lo scrittore finlandese Tavaststjerna che si trovava a Rügen di volerlo uccidere.

Paul racconta un esempio delle pause improvvise che lo colpivano: Strindberg non si era comportato proprio bene nei confronti della moglie del finlandese. Credette di doversi aspettare vendetta da lui. Invece costui non batte ciglio. “Era inquietante! Era subdola perfidia... Quanto più gentile Tavaststjerna si mostrava con lui, tanto più Strindberg si inquietava.” Era chiaro, il finlandese stava solo aspettando una buona occasione. “Quando tornammo a casa, e dal giardino dell'albergo svoltammo nella strada buia che conduce alle nostre ville, Strindberg d'un tratto si mise a correre come mai ho visto correre un uomo! Non si vide che le suole delle scarpe che molinavano nella sabbia, un mantello svolazzante, e già era scomparso, inghiottito dalle tenebre della notte. L'indomani confessò: Tavaststjerna non aspettava che una buona occasione per sparargli di sera, con la complicità del buio! Esprime questa convinzione tranquillamente, e non c'era modo di farlo ricredere.”¹¹

Ora Strindberg passa qualche tempo a Mondsee, presso i suoceri, poi va a Pankow, vicino Berlino, infine a Bränn. Anche dai suoceri si sente “intrappolato”, “sorvegliato”, “messo in quarantena”.

Una volta si sveglia “con la precisa impressione di trovarsi

in una fossa di serpenti dove lo ha attirato il diavolo". Sua moglie è talmente dominatrice da non tollerare nemmeno l'autorità dei propri genitori.¹² Si affretta a ripartire "sbarazzandosi di quella veste di bambino che aveva portato per ben otto giorni".

A Pankow è sorpreso di vedere "la gente alla finestra spiare, con occhi torvi, lo sconosciuto, e poi ritrarsi dietro le tendine".

Di nuovo si sente preso in trappola, perché in queste case si ospitano dei malati mentali. "Aveva un continuo timore di essere osservato. Vedeva occhi scrutatori ovunque; trappole dappertutto. Non voleva andarsene perché aveva paura di essere fermato alla stazione; e poi stava aspettando sua moglie".¹³ È felice quando lei arriva, ma dopo un po' ricomincia a rimproverarle "il suo smodato bisogno di dominio". Di nuovo si separa da lei, deciso a togliersi la vita. È in albergo, la rivoltella è sul tavolo. "Amburgo, Rügen, Londra erano ricordi luminosi paragonati a questo luogo d'esilio. Era sorprendente come egli, ogni volta, trovasse camere sempre più spaventose. Questa era da suicidio: scomoda, inquietante. Lo riprese la sua antica ossessione: non uscirò vivo da qui."¹⁴

Anche l'anno 1894 non porta miglioramenti. La moglie è il suo carceriere; la sospetta di intercettare le lettere indirizzate a lui. Chiede perciò agli amici di mandarle raccomandate o di far scrivere l'indirizzo da altri.¹⁵ Crede anche che la moglie scriva agli amici cose spiacevoli sul suo conto e prega Brandes: "Infine, anche se è imbarazzante, se dovesse ricevere una lettera dalla mia attuale moglie, la pregherei di rimandarmela. Faccio collezione di queste lettere. Lei ha la piccola mania di scrivere a tutti gli uomini illustri di mia conoscenza perché mi proteggano, e ho già sentito dire che ha messo gli occhi anche su di Lei".¹⁶

Strindberg è sempre sulla difensiva, ma non adopera che l'intrigo, le indagini, le lettere. È certo di potersi vendicare: "No, non mi stermineranno, sono io che sterminerò i miei nemici". Infine rompe anche con Paul senza il minimo motivo plausibile, e gli scrive (31 luglio 1894): "Non avrai più un'ora

tranquilla". La moglie di Strindberg scrive alla fine del 1894 a questo proposito a Paul da Parigi: "Il mio povero marito non mi ha mai detto perché ce l'ha tanto con Lei, signor Paul. Però glielo posso spiegare io! È successo con molti altri. Sono amici e li ritiene tali, ma poi viene un giorno che la diffidenza lo assale. E presto quello che era stato semplice congettura gli diventa certezza. Tentare di dimostrargli il contrario è fatica sprecata. Per sua disgrazia, s'abbarbicherà alla sua convinzione per tutta la vita. Improvvisamente ha smesso di parlare di Lei, mi ha detto che Lei è suo nemico, e, molto più tardi, che Lei ha descritto il nostro matrimonio nel *Profeta caduto*".¹⁷

Le fasi

Chi ha seguito il nostro resoconto fin qui potrebbe ricavarne l'impressione che il processo patologico s'intensifichi coll'andare del tempo. Ma se si esaminano più attentamente le modificazioni successive, si constaterà con sorpresa che tra i periodi di crisi ci sono intervalli di tranquillità in cui Strindberg appare di nuovo capace di essere realmente felice. Fra i diversi fenomeni abnormi, la psicopatologia distingue tre tipi: primo, gli *accessi*, cioè accelerazioni del processo morboso che lasciano un'alterazione che perdura anche dopo l'attenuarsi dei sintomi acuti; secondo, le *fasi*, cioè mutamenti dello stato che non sfociano in un'alterazione definitiva della personalità; e terzo, *stati reattivi* che si verificano, come nelle persone sane, in conseguenza di esperienze e circostanze esterne, e di cui solo la forma e il contenuto sono determinati dalla specificità della malattia.

Queste tre categorie sono ben distinte in teoria, ma in pratica non sarà sempre facile decidere di quale si tratta, anzi è pensabile che si producano combinazioni, come, per esempio, quando uno stato reattivo scatena una fase.

Nel caso di Strindberg sembra che accessi in senso proprio si siano avuti negli anni 1887 e 1896. In tutt'e due i casi sorgono nuovi sintomi elementari. Come siano distribuite le fasi ne-

gli altri periodi non si può stabilire con precisione. Abbiamo, tuttavia, qualche dato. All'inizio del periodo trascorso a Berlino, Strindberg vive quasi una seconda giovinezza (1892). Nell'agosto 1893 scrive: "Dopo un periodo di riposo riesco di nuovo a concentrarmi e lavoro in modo incredibile! Tutto è a posto".¹ Questo benessere non dura che pochi giorni, o addirittura uno solo. Ma a volte i periodi tranquilli sono più lunghi. Nell'autunno del 1893 visse con la moglie in una pensione berlinese. Racconta: "Due mesi indimenticabili, senza una nuvola. Una fiducia illimitata, non un'ombra di gelosia". Primavera 1894: "Ed ora cominciavano in questa casetta i due mesi più belli della vita degli sposi".² Sempre del 1894: "Ora è sposato per la seconda volta, è padre di una bella bimba, sembra ringiovanito di dieci anni".³ Nell'inverno 1894-1895 stette assai male, nell'estate 1895 invece: "L'estate e l'autunno 1895 li annovero, nonostante tutto, tra le tappe fortunate della mia vita così agitata. Tutto ciò che tocco prospera; amici sconosciuti mi procurano il cibo, come i corvi ad Elia, il denaro viene a cercarmi".⁴

Ciò che meravaglia in queste malattie, che in ultima analisi sono strutturali, è l'influenza che hanno le circostanze sugli stati psichici. Vediamo spesso nelle sindromi allucinatorie e paranoiche che le allucinazioni cessano temporaneamente grazie a una fuga, a un cambiamento d'ambiente.

Succede qualcosa di analogo a Strindberg. Spesso, non sempre, la fuga gli fa molto bene. Paul osserva che alla partenza da Rügen, dopo un periodo in cui era stato particolarmente scontroso, Strindberg è tornato "quello di un tempo".

"Tirò un sospiro di sollievo, come uno che ha scampato un grosso pericolo."⁵ Quest'effetto benefico della fuga sorprenderà ancora di più in seguito, quando la malattia s'aggraverà.⁶

Il primo anno a Parigi

La moglie parte nel novembre del 1894; in gennaio inizia le pratiche per il divorzio. È di nuovo solo; instancabile nei suoi

esperimenti chimici, sta cercando di scoprire il carbonio nello zolfo per mezzo di combustione lenta (l'eventuale successo è certo da attribuirsi ai suoi metodi poco meticolosi che permettevano contaminazioni); il grande problema della trasmutazione degli elementi è per lui risolto. È certo di aver rivoluzionato la chimica dominante, di essersi guadagnato l'immortalità. Durante un esperimento si ustiona le mani. In gennaio-febbraio 1895 deve star in ospedale. Si sente sempre più lontano dagli altri. "Attorno a me si fa solitudine e silenzio [...]. Nessuno mi fa visita, e io non posso più vedere nessuno, sono in rotta con tutti." Il Natale del 1894 lo passa presso una famiglia scandinava. "Un'intimità che mi ripugna, gesti, fisionomie, insomma un tono che nulla ha di familiare, m'opprimono come un malessere indescrivibile." Se ne va, "oltrepasso l'orribile rue de la Gaîté dove mi ferisce la falsa gaiezza della folla [...]. Una banda di cocottes[...] mi attacca [...]. Come cacciato dalle furie [...] fuggo verso casa". All'ospedale si sente prigioniero. Fa visita a una famiglia: "Ed eccomi condannato a subire ciò che avevo voluto evitare: facili costumi, morale fiacca, empietà deliberata". Aspira alla solitudine perché ha "un carattere molle che s'adatta all'ambiente per pura cortesia, nel timore di riuscire sgradito".¹

Nel marzo del 1895 Knut Hamsun scrive a Paul: "Dite che ce l'ha con Voi. Ma in verità ce l'ha con tutti. Anche me non mi può soffrire. Ad ogni modo è impossibile aver a che fare con lui. Io non me ne preoccupo. Dopo tutto è August Strindberg".²

Più Strindberg s'isola, e più in lui si fa strada l'impressione di qualcosa di inspiegabile; una presenza ignota. I nomi delle strade lo colpiscono: rue Alibert (aveva trovato grafite Alibert nel suo zolfo): "è strano, mi resta dentro l'impressione di qualcosa di inspiegabile"; rue Dieu: "Perché Dio, dal momento che la Repubblica l'ha abolito?"; Rue Beaurepair: "bel riparo di briganti [...]. Che mi guidi il demonio?... Smetto di leggere le targhe, mi perdo e poi ritorno indietro ma non ritrovo la strada [...]. Ho paura dell'ignoto: giro a destra, poi a sinistra, e finisco in una stradina sordida [...]. Chi dunque mi prepara

questi agguati, non appena mi distacco dal mondo e dagli uomini? C'è qualcuno che m'ha fatto cadere in questa trappola! Dov'è? Voglio affrontarlo!"

In un caffè Strindberg soffre un'umiliazione atroce, essendo stato trattato da mendicante. "Riflettendo sulla mia sorte, riconosco la mano invisibile che mi castiga." "Se faccio tanto di peccare, ecco subito qualcuno che mi coglie al volo, e la punizione arriva con una precisione e una raffinatezza che non lasciano dubbi sull'intervento di una potenza corretttrice. Lo sconosciuto è diventato una mia conoscenza personale, gli parlo [...], gli domando consigli [...]. E questa coscienza dell'appoggio degli sconosciuti mi dà un'energia e una sicurezza [...]. Fallito per la società, rinasco in un altro mondo dove nessuno può seguirmi. Avvenimenti insignificanti attirano la mia attenzione." Vede nella vetrina di un negozio le sue iniziali: "A.S., ondegianti su una nuvola bianco-argento e sormontate da un arcobaleno". "*Omen accipio*" conclude.

Dopo il brutto inverno del 1894-1895 segue quel benefico periodo dell'estate e autunno 1895 che egli annovera fra i momenti più felici della sua vita. Tutto gli riesce. "Una specie di religione è nata in me. Uno stato d'animo [...]; un miscuglio di sensazioni, più o meno condensate in idee."¹

Scrive *Sylva Sylvarum*.⁴ Questo periodo che Strindberg ci racconta sommariamente, è seguito da una ricaduta: comincia un tempo di delirio continuo, di fronte al quale le manie del passato sembrano poca cosa. L'inverno 1895-1896 doveva portare una svolta decisiva, l'anno 1896 il culmine del processo psicotico.

Il culmine del processo

La ripugnanza per la gente non diminuì nemmeno nei tempi migliori.

Controversie insignificanti lo conducono a rompere anche le ultime relazioni con persone che era solito incontrare in una latteria.

Presto si ritrovò solo. “Ne trassi un’incredibile espansione dei miei sensi intimi [...]. Mi attribuii energie sconfinato, e l’orgoglio mi suggerì l’idea folle di tentare di far miracoli.” Pensò di mettersi in contatto con gli amici lontani per mezzo della telepatia. Lo prese il desiderio di ritornare con la moglie e la bambina. Poteva essere una catastrofe, una malattia della bambina, a offrire l’occasione. Tenta di esercitare un influsso magico sul ritratto della bambina. Ma subito gli viene la sensazione di “una disarmonia inesplicabile, accompagnata da presentimenti di altri disastri”. Sul ripiano del suo microscopio aveva visto, nel germe di una noce, due manine bianche come l’alabastro, congiunte e alzate come per una supplica: il terrore lo assale. Ora, “la caduta s’è compiuta!”. Tutto cambia. L’anonimo amico si ritira. Gli pervengono le bozze di *Sylva Sylvarum* in un incredibile disordine di stampa.

Nel febbraio 1896 si verifica un fatto nuovo, una persecuzione questa volta diretta: nelle camere vicine alla sua ci sono improvvisamente tre pianoforti. “Ovviamente”, si tratta di un complotto di signore scandinave, ospiti dell’albergo. La mattina rumori insoliti lo svegliano. Nella stanza accanto si pianta un chiodo. Proprio quando desidera dormire dopo pranzo, si fa chiasso sopra il suo letto. Protesta con l’albergatore. “Intanto i rumori continuano, e penso che le signore vogliano farmi credere d’essere degli spiriti picchiatori. Che stupide!” “Contemporaneamente, gli amici della latteria cambiano atteggiamento verso di me, e una sorda ostilità si manifesta con sguardi biechi e parole subdole.”

Scappa, abbandonando le sue cose, e prende una stanza all’albergo Odila (21 febbraio 1896). In questa pensione per studenti cattolici le donne non sono ammesse. Gli piace quest’aria da monastero, quest’atmosfera mistica. Ma la pace non viene, al contrario: “Comincia quindi una serie di manifestazioni che non posso spiegarmi senza ricorrere all’intervento di potenze sconosciute, e a partire da questo momento prendo note che s’accumulano a poco a poco, fino a formare un diario del quale pubblico qui qualche estratto”.

Mentre continua i suoi tentativi di fabbricare l’oro, gli capi-

tano strane cose. Passeggiando vede una scritta a carbone su un muro bianco. Sono le lettere F e S intrecciate, e cioè i simboli chimici del ferro e del silicio. A terra ci sono due timbri di piombo, legati assieme con un pezzo di spago. Uno porta le lettere V P; l'altro una corona reale. "Senza voler interpretare nei dettagli l'avventura, torno a Parigi, serbandone una viva impressione, come di qualcosa di miracoloso."

I pezzi di carbone nel camino formano figure fantastiche: un gruppo di coboldi ubriachi, "un capolavoro di scultura primitiva". Non ha mai visioni, invece molte illusioni (pareidolie). Il guanciale prende l'aspetto di una testa di marmo michelangiolesca. Nella penombra dell'alcova si erge un gigantesco Zeus. "Non è più un caso, perché alcuni giorni il guanciale prende la forma di mostri orribili, di gargolle gotiche, di draghi. Una notte, tornando da un'orgia, mi saluta il demonio, il vero diavolo medievale, con la testa di caprone e il resto. Mai però mi prese la paura; ma [...] l'impressione di qualcosa d'anormale, quasi di soprannaturale." ("Le viole del pensiero nella mia finestra mi guardavano con aria irritante.") Vede Napoleone con i suoi marescialli sulla Cupola del Duomo degli Invalidi.¹ In una vasca di zinco vede un paesaggio nelle incrostazioni dei sali di ferro.

Il pomeriggio al caffè viene regolarmente disturbato: il suo posto è occupato. Un ubriaco lo scruta con occhio perfido e sprezzante.

Scoppia un incendio nel camino, e la fuliggine cade nel suo bicchiere.

Una famiglia piccolo-borghese del tavolo accanto gli dà fastidio circondandolo chiassosamente. Un giovane mette una monetina sul suo tavolo come se fosse un mendicante.

C'è odore di ammonio di zolfo.

Il 15 giugno fa una nuova esperienza. "Il Quai Voltaire vacilla sotto i miei piedi [...]. Stamane il movimento si propaga fino al cortile delle Tuileries e all'Avenue de l'Opéra."²

In questo periodo la vecchia mania di persecuzione si acuisce: sul banco nell'ingresso dell'albergo trova delle lettere indirizzate a un fantomatico signor X, che stanno a dimostrare

una congiura contro di lui. Vi legge il nome del paese austriaco dove vive sua moglie; poi un nome fittizio che allude a Przybyszewski, un nome svedese, che gli ricorda un nemico. C'è anche una lettera di un laboratorio chimico: "ciò vuol dire che qualcuno spia la mia sintesi dell'oro". Sono lettere "esposte in modo provocante", anzi "esibite". Interroga il facchino sul misterioso signor X "e lui scioccamente mi risponde ch'è un alsaziano".

Ma niente gli è chiaro. "L'incertezza, la minaccia continua di vendetta, mi bastarono come tortura per sei mesi."³

Dopo un po' capisce meglio. Sotto la sua finestra sente suonare a un pianoforte lo *Slancio* di Schumann. "È Przybyszewski; è venuto da Berlino a Parigi per uccidermi [...] e per quale motivo? Perché il destino aveva voluto che la sua attuale moglie fosse stata la mia amante prima che lui la conoscesse." Alla latteria lo si guarda in modo ostile e aggressivo. Chiede di Popoffsky (pseudonimo di Przybyszewski in *Inferno*). Negano che sia a Parigi. La musica dura per un mese intero, tutte le sere tra le 4 e le 5. Nel Giardino del Luxembourg trova per terra due rametti che formano le lettere P e Y. È l'abbreviazione del nome. Le potenze vogliono avvertirlo.

Crescono la tensione interiore, il vago stato di attesa. Verso la fine di giugno "una nuova inquietudine" s'impadronisce di lui. "Mi pare che da qualche parte qualcuno si stia occupando di me."

L'odio di Przybyszewski, imprigionato a Berlino, non lo può raggiungere direttamente a Parigi è vero, ma lo fa soffrire a distanza, come se fosse una corrente elettrica. In certi momenti presagisce "nuove peripezie". Il 1° luglio scrive: "Sto aspettando un'eruzione, un terremoto, un fulmine, senza sapere da dove verranno. Nervoso come un cavallo all'avvicinarsi dei lupi, fiuto il pericolo, preparo le valigie per la fuga, però non mi posso muovere".⁴ "M'aspetto una catastrofe e non so quale."

All'inizio di luglio qualcuno di nuovo gli si fa addosso, quasi fisicamente. La stanza accanto alla sua viene occupata da uno sconosciuto. "Strano, tuttavia, che tiri indietro la sedia

tutte le volte che io tiro indietro la mia; ripete ogni mio movimento, come se cercasse di provocarmi, imitandomi. Tutto questo va avanti tre giorni. Il quarto noto che quando vado a letto, anche l'altro si corica nella stanza accanto al mio tavolo; ma stando a letto, lo sento che va nell'altra camera, a occupare il letto vicino al mio. Lo sto ad ascoltare, lungo disteso, parallelo a me [...] Dunque l'uomo occupa tutte e due le stanze. È spiacevole, sentirsi assediato da due lati." Ma l'attacco diventa assai violento solo il 18 luglio e nei giorni seguenti: "Mi sprofondo nella poltrona, un'oppressione insolita mi pesa sull'anima; ho la sensazione che dalla parete m'arrivino effluvi magnetici, il sonno m'appesantisce le membra. Raccolgo le forze e m'alzo per uscire. Ma nel corridoio, sento voci bisbigliare nella stanza vicina al mio tavolo. Perché bisbigliavano così? Ma per nascondersi da me! Scendo per Rue d'Assas [...] trascinando le gambe come paralizzato dalle reni ai piedi, e m'accascio su una panca [...]. M'hanno avvelenato! Ecco la prima idea che mi viene. È Popoffsky [...] è arrivato fin qui [...] Che devo fare? Andare al commissariato di polizia? No! Non ho prove, mi rinchioderebbero in manicomio." La sera dopo: "All'improvviso una sensazione inquietante m'attraversa tutto il corpo; sono vittima d'una corrente elettrica che corre fra le due camere vicine. La tensione va crescendo [...] M'uccidono!".

Si alza, chiede un'altra stanza per la notte, ma questa è proprio sotto a quella del suo nemico. L'indomani prende la fuga e va ad abitare in un posto vicino al Jardin des Plantes. Ha inizio la fuga perpetua da un luogo all'altro.

Gode di un attimo di quiete nel suo padiglione in giardino. "La calma seguita alla fuga mi prova che non sono colpito da alcuna malattia, ma che s'è trattato di nemici che mi perseguitavano."

Ma ha appena dato il suo nuovo indirizzo all'Hôtel Orfila, per via della posta, che la pace è bell'e finita: nella stanza accanto s'ammucchiano oggetti misteriosi. Sente rumori sopra la sua testa: si tirano corde, si martella, sembra che si stia montando una macchina infernale. La padrona cambia atteggiamento.

mento, cerca di interrogarlo, lo saluta in modo provocatorio. Lui s'aspetta il peggio, prende congedo dal mondo. Quella notte di luglio sembra aver marcato il punto culminante di tale terribile serie. Ne ha un ricordo solo parziale. Tutto è nuovo, orribile, inspiegabile. Più tardi attraverserà momenti simili, ma vi si sarà abituato. Quella notte fu l'apogeo. Tornando a casa fiuta la presenza di qualcuno. "Non lo vedo, ma lo sento." Tutto è cambiato, così da dare a ogni cosa un aspetto innocuo. Resta, per orgoglio. Due operai indicano da un tetto vicino la sua porta di vetro. C'è gente che parla a bassa voce e indica col dito la sua porta. "Alle dieci la mia lampada è spenta, e m'addormento tranquillo, rassegnato come un agonizzante. Mi sveglio; una pendola suona le due, una porta si chiude e... balzo dal letto, come attirato da una pompa aspirante che mi succhiasse il cuore. Appena in piedi, una doccia elettrica mi s'abbatte sulla nuca e mi preme sul pavimento." Si veste. Primo pensiero: chiamare la polizia. Il portone è chiuso.

"Guidato dal pensiero che se mi sbaglio sono perduto, torno in camera. Trascino una poltrona in giardino e, seduto sotto la volta stellata, penso a quanto m'è successo. Una malattia? Impossibile, perché stavo bene, prima di svelare la mia identità. Un attentato? È chiaro, ne ho visto io stesso i preparativi. D'altronde qui in giardino, fuori dal tiro dei nemici, mi sento bene..."⁵

Il giorno seguente si rifugia presso amici a Dieppe. Ma le stesse manifestazioni lo perseguitano dappertutto; per esempio, una notte alle due: "Allora si fa sentire un fluido che sembra elettrico, dapprima debolmente. Guardo la bussola che ho preparato apposta, ma non dà segni di deviazione e, di conseguenza, di elettricità. Poi, la tensione aumenta, il cuore mi batte fortemente; resisto, ma con la rapidità del fulmine un fluido entra in me, mi soffoca e mi succhia il cuore... Mi precipito in fondo alle scale per raggiungere il salotto del pianterreno, dove m'avevano preparato un letto di fortuna, in caso di bisogno. Sono coricato da cinque minuti e rifletto. Si tratta d'irradiazioni elettriche? No, la bussola ha detto di no. Una malattia causata dal terrore delle due di

notte? Nemmeno, se non m'è mancato il coraggio di sfidare gli attacchi. Perché allora ho avuto bisogno d'accendere le candele che hanno attirato l'ignoto fluido di cui fui il bersaglio? Senza risposta, in un labirinto senza uscita, mi sforzo di dormire, ma ecco una carica m'assale come un ciclone, mi strappa dal letto, e la caccia ricomincia. Mi nascondo dietro il muro, mi metto sotto l'arco delle porte, davanti ai caminetti. Sempre, sempre le furie mi trovano. L'angoscia morale mi vince, il panico s'impadronisce di me, a proposito di tutto e di niente, e così fuggo di stanza in stanza, e vado a rifugiarmi sul balcone dove resto accovacciato”.

A Dieppe gli succede di vedersi allo specchio: “C'era nei miei tratti un'espressione che mi fece fremere. Non era né la morte né il vizio, era qualcos'altro [...] l'impronta lasciata dallo spirito maligno”.⁶

D'ora in poi i fenomeni elementari persisteranno, moltiplicandosi.

Fino al 1898 viaggia ininterrottamente, fermandosi un po' più a lungo qua e là. Era andato a Dieppe a fine luglio 1896, da lì parte dopo pochi giorni per la Svezia, si trattiene per un mese vicino a Lund; in agosto è a Berlino, poi sul Danubio, in dicembre di nuovo a Lund,⁷ nell'agosto del 1897 si ferma di nuovo per due mesi a Parigi. Dal 1898 in poi rimane in Svezia, a Lund. Qui festeggia il suo cinquantesimo compleanno (1899). Testimonianze di simpatia gli pervengono da tutto il paese, e ciò lo incoraggia a trasferirsi a Stoccolma, dove rimarrà fino alla morte (1912).⁸

La terribile agitazione dell'inizio (1896) non tornerà più, sopraggiungono il torpore e l'abitudine. I “segni” spariscono, e diminuiscono anche la tremenda tensione e l'attesa. Nel 1897 e nel 1898 descrive in più volumi tutte le sue vicissitudini, nel 1898 dà loro forma in un dramma (*Verso Damasco*). Ha inizio lo stadio finale.

Non proseguiremo oltre nella cronologia dell'evoluzione degli avvenimenti. Si può leggerne il seguito negli scritti autobiografici (*Inferno*, *Leggende*, *Solo*). Vogliamo, invece, ordinare sistematicamente i fenomeni patologici.

Alterazioni della coscienza oggettiva

In che modo Strindberg acceda attraverso il processo schizofrenico lo vogliamo mostrare, prima di ogni riflessione, enumerando sistematicamente i fenomeni cosiddetti elementari, vissuti in maniera immediata nel processo morboso stesso. Strindberg non ci ha lasciato niente di essenziale riguardo alla descrizione dei fenomeni della coscienza di sé, dei suoi sentimenti e impulsi.

Le indicazioni che ci dà riguardano unicamente i contenuti della sua coscienza oggettiva, e la forma che assumono questi fenomeni.

L'elemento comune che ci interessa è il seguente: questi contenuti non sono vissuti "come se" fossero qualcosa, per esempio, influssi estranei, effetti telepatici, ecc. – non nella forma del "come se", ma sono manifestazioni immediatamente reali che solo nel giudizio posteriore potranno eventualmente essere riconosciute come illusioni. Nella forma del "come se" anche noi possiamo rappresentarci queste esperienze, riviverle con uno sforzo d'immaginazione, senza poterle per questo "renderle reali". I contenuti schizofrenici di Strindberg sono dati con la stessa immediatezza e definitività delle nostre percezioni sensibili.

1. *Illusioni percettive*. a) Tatto e percezione di sé: il suolo si muove sotto i piedi come sul ponte di una nave. Raggiunge a fatica il Giardino del Lussemburgo.¹ Abbiamo già accennato alle impressioni di magnetismo e di elettricità. Lotta con questi cosiddetti attacchi elettrici che gli schiacciano il petto, gli trafiggono la schiena. "Una corrente elettrica mi cerca il cuore, i polmoni cessano di funzionare, devo alzarli se voglio sfuggire alla morte."² Ha la sensazione di una "cintura elettrica", e questa minaccia di distruzione fisica lo perseguita di albergo in albergo.³ Ma ci sono attacchi fisici ancora più diretti: "La vettura sta giusto entrando nel villaggio, quando mi sento le costole comprimersi, come se qualcuno mi infilasse le ginocchia nelle reni, e l'illusione è tale che mi volto per vedere il nemico che mi sta alle spalle".⁴ b) Gusto e odorato:

tutte le pietanze lo disgustano, come se fossero andate a male.⁵ Teme che l'aria sia avvelenata. Spesso trova che l'aria è densa, come infetta, e deve lavorare con le finestre e le porte aperte.⁶ "Un'atmosfera soffocante, anche se le finestre sono aperte: cattiva notte in vista."⁷ c) Vista: "Le nuvole color seppia assumono forme bizzarre, mostruose, che aumentano la mia disperazione". Sul rivestimento di legno "le fibre del legno formavano delle figure. Così, m'apparve la testa di un caprone di fattura magistrale".⁸ Nelle pietre vede forme di animali, cappelli, elmi. Vuole mostrarle a un archeologo. "Ma ecco, stregoneria! Mi è impossibile suggerire la minima parvenza di forma organica allo scienziato che non vedeva nulla, come me del resto, quasi che avessi le traveggole."⁹ Vede un "fuoco volante" che sembra scendere davanti al suo viso, fuochi fatui, fiammate.¹⁰ Una volta vede una donna entrare in una sala d'attesa da cui non può uscire senza che lui la veda. Invece quando entra, lei non c'è.¹¹ d) Udito: "Appena sono sistemato in un albergo scoppia un fracasso [...] passi e spostamenti di mobili [...] appena siedo a tavola in sala da pranzo, il fracasso ha inizio. E c'è da dire che io domando sempre agli astanti se sentono il rumore che sento io: mi dicono sempre di sì...".¹² Parla spesso del "solito strepito, si spostano mobili, si balla, s'organizzano schiamazzi" sopra la sua testa, "la solita tregenda al piano di sopra è al culmine [...] salgo al primo piano, dove trovo soltanto una gran sala vuota"..., "una zampa invisibile viene a grattare da dietro la carta tesa sul soffitto, proprio sulla mia testa!"¹³ "Un ronzio nelle mie orecchie mi perseguita da quando ho lasciato l'albergo Orfila, come il cigolio d'una ruota idraulica".¹⁴ "L'avete avuto nelle orecchie quel ronzio che somiglia allo scroscio d'un mulino ad acqua?"¹⁵

Solo raramente sente delle voci, e sempre al risveglio. Una volta, una voce sconosciuta chiama: "Luthardt droghiere!", un'altra volta è svegliato dal grido "Alp" (incubo).¹⁶

2. *Coscienza "in carne e ossa" (leibhaftige)*. Così si chiamano le esperienze della presenza immediata e reale di esseri non percepiti da alcun organo sensibile specifico. "Fiuto la pre-

senza di qualcuno [...]. Non lo vedo, ma lo sento.” “Sento qualcuno nell’ombra che mi spia, mi sfiora, mi tasta il cuore, e succhia.”¹⁷ “Spesso ho la sensazione che qualcuno mi stia in piedi dietro la sedia. Allora meno colpi di coltello all’indietro, immaginandomi di combattere un nemico.” “Quando apro la porta della camera, mi sembra che il luogo sia abitato da esseri viventi e ostili. La stanza ne formicola, e mi sembra di attraversare una folla, quando cerco di raggiungere il mio letto.” “Lo spettro invisibile scivola sul mio corpo, e mi alzo.”¹⁸ “Rientrate soli la notte in camera, e troverete che c’è qualcuno; non lo vedete ma ne sentirete chiaramente la presenza”;¹⁹ “[...] persuaso che ci sia qualcuno in camera mia. Sono allora angosce atroci, che mi danno il sudore freddo”.²⁰

3. *Esperienze deliranti primarie.* Finora abbiamo parlato di esperienze sensibili; restano ora da esaminare quelle di tipo mentale, e le interpretazioni che ne dà Strindberg. Anche queste sono collegate a delle percezioni, questa volta però reali, che vengono viste in una relazione particolare col proprio io. Pare che vi sia un passaggio tra le mere interpretazioni e queste esperienze che si impongono come un’evidenza, anche se in principio dev’esserci stato uno iato tra i due fenomeni. In Strindberg, tali percezioni si esprimono in frasi in apparenza del tutto naturali: “Tutto, del resto, mi rende nervoso”.²¹ Oppure: “C’è un certo disordine nei miei nervi”.²² Durante un temporale dice: “[Lo] considero come un’aggressione personale: ogni fulmine mira a me, ma non mi colpisce”.²³ “Le raffiche di vento cercavano di rovesciarci al loro modo caratteristico, facendoci lo sgambetto, tirandoci per i capelli, sollevandoci i lembi degli abiti.”²⁴ In società: “Nel bel mezzo di una conversazione, un malessere seguito da mal di capo m’assale, e me ne resto muto, incapace di dire una parola. E bisogna che lasci la compagnia, la quale non manca mai di mostrare fino a qual punto sia soddisfatta di sbarazzarsi d’un intruso insopportabile”.²⁵ “Mi sento minacciato. Da chi? Non lo so...” Soprattutto bisogna ricordare le esperienze fatte all’albergo Orfila che abbiamo narrato nel capitolo precedente. Altri dichiarano sem-

pre tutto “un caso”. “Sempre questo satanico caso.” Entra in una stanza in cui dovrà abitare, il divano sta di fronte ad una finestra senza tende. Questo buco nero sulla notte si spalanca davanti a lui. “Maledicendo questo caso onnipresente inevitabile, che mi perseguita allo scopo manifesto di provocare in me la mania di persecuzione.”²⁶ Tutte le volte che vuole mostrare gli animali nelle pietre all’archeologo, per strada si presentano “ostacoli di natura così meravigliosa che non posso attribuirli al caso”. Un chiodino nel suo stivale si stacca e lo punge. L’ingresso è ostruito da mucchi di sporcizia che sono stati depositati lì per beffeggiarlo.²⁷

4. *Esperienze comuni*. Le esperienze vengono isolate artificialmente nel racconto. Spesso sono inserite in contesti che nascondono una sequenza nuova, un nuovo enigma, un senso, altre volte vorticano caoticamente. Questo nesso può a sua volta essere immediato, oppure non rivelarsi che alla riflessione, all’interpretazione. Ecco alcuni esempi di queste relazioni misteriose, vissute con immediatezza. Di solito in questi casi la percezione avviene attraverso più d’un organo sensibile. “Rientrando a casa mi sento invaso da un’angoscia insieme calda e fredda. Levatomi il cappotto sento la porta del guardaroba che si apre da sola. Chi c’è? Nessuna risposta! [...] Una volta coricato prendo un libro per distrarmi. Ma ecco lo spazzolino per i denti che cade dal lavandino sul pavimento! Senza causa visibile, non è sinistro? Poi subito dopo il coperchio del secchio si alza e ricade con rumore. Tutto ciò davanti ai miei occhi, senza che una scossa abbia turbato la calma assoluta della notte [...] Ebbi paura, orribilmente [...] Allora una favilla o un piccolo fuoco fatuo scende dal soffitto come un fiocco di neve e viene a spengersi sul mio libro.”²⁸ Altro esempio: “A cena... una calma sinistra [...] a un tratto un colpo di vento, uno solo, attraversa le fessure delle finestre, lanciando un muggito come una vecchia chitarra. Poi tutto cessa. [...] Verso le undici, l’aria nella stanza comincia a ispessirsi [...] vado ad aprire le finestre; una corrente d’aria minaccia di spegnere il lume che comincia a cantare, a gemere, a piagnucolare. Poi, il silenzio”. Un’altra volta: “Alle dieci un colpo di ven-

to scuote la mia porta che dà sul corridoio. La fisso con dei cunei di legno. Non serve, continua a vibrare. Poi le finestre cantano, la stufa ulula come un cane, la casa intera s'impenna come una nave".²⁹

Un tale inventario fenomenologico è utile allo psichiatra per chiarire il caso di cui si occupa. Gli permette di rilevare analogie.

Si nota che certe manifestazioni si riproducono spesso, altre quasi mai. (Così nei racconti di Strindberg non troviamo le voci, le pseudo-allucinazioni, frequenti in tanti casi.)

La diversa distribuzione dei fenomeni in processi morbosi peraltro analoghi è stata oggetto di studi che non hanno dato finora risultati apprezzabili. Vedere l'origine della malattia in una lesione della corteccia cerebrale è un'idea gratuita, una generalizzazione che non prova niente e che non ha significato nemmeno come ipotesi scientifica, finché non sarà stata verificata. Finora non si è potuto fare delle classificazioni tipologiche a questo proposito.

Perciò, per ora non ha senso approfondire questo problema applicandolo al caso di Strindberg.

La messa tra parentesi del contesto a favore della forma del dato nella descrizione dei fenomeni dà la chiara coscienza di questa datità, come irreversibile e definitiva, generata dal processo patologico.

Si tratta ora di far intervenire la riflessione, di riportare questi dati alla chiarezza del contesto; cosa che faremo nei capitoli seguenti.

Strindberg e Swedenborg

Dapprima Strindberg crede di avere come nemici solo determinate persone, poi invece rompe via via con quasi tutti gli amici.

Senz'averlo visto, suppone che uno di questi nemici si trovi a Parigi. Non c'è niente che possa confermare questa sua impressione, ma egli crede di scoprire aggressioni e complotti

che gli attribuisce. Nel luglio del 1896, all'epoca degli attacchi fisici, i nemici diventano degli sconosciuti: stregoni, maghi, teosofi, elettricisti, di cui ignora i disegni. Ormai chiunque è sospetto ai suoi occhi, tranne gli amici di Dieppe con i quali passa alcuni giorni. Indaga, perché vuol sapere cosa sta accadendo, di quali mezzi si servono questi nemici.

Ma non riesce a trovare nessuna prova. "È davvero singolare che non ci sia mai nessuno quando vengo assalito. Sempre degli alibi: dunque è un complotto, e tutti sono complici!" Presto s'insospettisce anche del medico dal quale abita nell'agosto del 1896 in Svezia. Questo medico gli è ostile per la fabbricazione dell'oro. Non aveva forse detto un giorno, a conclusione di una discussione, che bisognerebbe ucciderne l'inventore? Strindberg crede di dedurre che stia imitando i suoi esperimenti, benché costui lo neghi.¹

Nel novembre 1896 legge in un giornale francese: "Il povero Strindberg, arrivato a Parigi con la sua misoginia, è stato ben presto costretto a fuggire. E da allora i suoi simili tacciono davanti alla bandiera del femminismo. Non vogliono subire la sorte d'Orfeo al quale le baccanti di Tracia staccarono la testa". E Strindberg trionfante: "Finalmente un fatto, una realtà palpabile che mi libera da tutti gli atroci sospetti su una malattia mentale. [...] Era dunque vero che m'avevano teso un agguato in rue de la Clef, era dunque vero quel tentato assassinio che mi lasciò postumi morbosi, non ancora scomparsi! Quelle donne! [...] Tutto è messo da parte, i russi, i Rothschild, i maghi neri, i teosofi, e anche l'Eterno. Io sono la vittima [...] e le donne hanno voluto uccidere Orfeo, l'autore di *Sylva Sylvarum*".²

Ma anche quest'idea non durò a lungo. Fu presto sostituita da un'altra che ritornerà sempre e s'impossesserà definitivamente di lui: che tutto ciò avveniva per punirlo e correggerlo. Riferendosi al dicembre 1894 dice espressamente che ancora non aveva avuto l'idea della punizione (e cioè che le sue sofferenze fossero conseguenze di un crimine commesso). Ma già nel gennaio seguente sente "la mano dell'invisibile", che le sue esperienze segnano l'inizio della sua educazione, che il destino gli ha affidato una missione.

Nelle sue disgrazie vede punizioni dell'invisibile: è certo che nascondono un fine superiore.³ Leggendo *Séraphita* di Balzac incontra per la prima volta il pensiero di Swedenborg, e conclude, ora con accento diverso: "Nessun dubbio ch'io non sia preparato per un'esistenza superiore! [...] Mi sento l'uomo giusto, senza iniquità, che l'Eterno ha messo alla prova, e che il purgatorio di questo mondo renderà presto degno di liberazione. Questo orgoglio, frutto dell'intimità con le potenze, va sempre crescendo, tanto più che le mie ricerche scientifiche avanzano bene".⁴

Le esperienze del luglio 1896 interrompono il corso preso da queste riflessioni, e Strindberg è piuttosto propenso a credere nell'esistenza di persecutori reali. Ritorna, però, all'idea originale, abbandonando la precedente "presunzione": il suo persecutore è l'invisibile; ma Strindberg non lo conosce: "Che si riveli e lotterò con lui, e l'attaccherò di fronte! Ma è proprio questo che egli evita, per farmi impazzire e flagellarmi con la cattiva coscienza, sufficiente a farmi cercare nemici dappertutto. I nemici sono coloro che ho offeso col mio malvolere. E ogni volta che ne trovo uno nuovo, vuol dire che la mia coscienza è toccata".⁵ Il delirio di persecuzione ha le sue radici nei "rimorsi legati a cattive azioni commesse..."⁶

L'idea dell'educazione e del castigo prende il sopravvento solo quando Strindberg ritrova in Swedenborg l'interpretazione delle sue esperienze; riesce così a farsi un quadro complessivo in cui questa teoria ha un posto essenziale. Il suo giudizio su Swedenborg si è sensibilmente modificato dai tempi in cui gli era apparso "stupido", come scrisse nel 1857 nel *Figlio della serva*. "Era uno malato di solitudine, affetto da mania di grandezza." "Leggere Swedenborg è da idioti."⁷ Ora, invece, Swedenborg acquista per lui un valore inestimabile, diventa il filosofo e l'interprete di tutta l'esistenza. Dopo un periodo di influenze indirette, solo nel novembre 1896 lo conosce più a fondo, dai parenti della seconda moglie. Lo legge con attenzione e passa di sorpresa in sorpresa. La descrizione che Swedenborg dà dell'inferno corrisponde perfettamente al paesaggio di Klam dove si trova adesso, e anche al paesaggio

che aveva visto nella vasca di zinco all'Hôtel Orfila: "Noi ci siamo già, nell'inferno. La terra è l'inferno". "Io sono schiacciato dal realismo delle sue descrizioni. Tutto vi si ritrova, tutte le mie osservazioni, le sensazioni e le idee."⁸ Brandes lo vede nel novembre 1896 al ritorno da Ardagger. È completamente preso da Swedenborg. Nella *Seraphita* di Balzac ci sono profezie su Strindberg. Mostra il brano a Brandes: "E un'altra volta la luce verrà da nord", dichiarando: "È di me che si parla".⁹

Alcuni mesi più tardi continua in Svezia i suoi studi su Swedenborg. "Una parola, una parola sola, e la luce mi s'è fatta nell'anima, a dissipare i dubbi, le vane speculazioni sui nemici immaginari, elettricisti o maghi neri, e questa piccola parola fu: *devastazione*. Tutto ciò che m'era successo, lo ritrovo in Swedenborg: le angosce (*angina pectoris*), il senso di soffocazione, le palpitazioni di cuore e quella che chiamavo *cintura elettrica*. C'è tutto, e l'insieme di questi fenomeni costituisce la purificazione spirituale." Swedenborg è passato per questi tormenti notturni e "ciò che mi colpisce è l'analogia perfetta dei sintomi, che toglie ogni dubbio sul carattere del male che mi ha colpito".

L'inferno esiste: lui lo ha attraversato: "L'analogia del suo inferno con quelli di Dante e della mitologia greca, romana e germanica, porta a credere che le potenze si siano sempre servite di mezzi più o meno analoghi per realizzare i loro disegni. E quei disegni? La perfezione del tipo umano...". I demoni sono degli "spiriti correttori". "Swedenborg, illuminandomi sulla natura degli orrori verificatisi durante l'ultimo anno, m'ha liberato da elettricisti, maghi neri, stregoni, da coloro che invidiavano il fabbricatore dell'oro, e dalla follia. M'ha indicato la sola via per la salvezza: cercare i demoni nel loro rifugio, dentro di me, e ucciderli... col pentimento."¹⁰ "L'opera di Swedenborg è immensa, e ha risposto a tutte le mie domande." "Spossato dalle persecuzioni misteriose, ho da tempo intrapreso un accurato esame di coscienza, e fedele al mio nuovo programma di dar torto piuttosto a me stesso che al prossimo, trovo esecrabile il mio passato e concepisco disgusto per la mia persona."¹¹

Tuttavia, le interpretazioni swedenborghiane non lo dominano completamente. Ha ancora delle “ricadute” nel delirio di persecuzione: aveva conosciuto l’inferno di Swedenborg, ma il sospetto di essere “oggetto di misfatti segreti da parte di occultisti o teosofi”¹² torna presto a ossessionarlo. A luglio tutte le sue interpretazioni crollano. Mentre in novembre 1896 sembra aver riacquisito piena lucidità, in dicembre già la sua mente ricomincia a vacillare: “Benché istruito da Swedenborg sulla natura dei miei patimenti, non riesco subito a piegarmi sotto la mano delle ‘potenze’. Il mio spirito razionale si rivolta, e continuo sempre a cercare la causa... fuori di me...”¹³ Un po’ più tardi scrive ancora: “Tutte le torture subite non hanno potuto intaccare questo spirito di rivolta che mi fa dubitare delle buone intenzioni della mia guida invisibile”.¹⁴ A proposito della “cintura elettrica”: “Anche se ne conosco la natura e il senso, sono subito obbligato a cercarne l’origine fuori di me; penso, eccoli! Loro! Chi?”. “Per quanto sia certo che nessuno mi perseguita, mi sento di nuovo coinvolto nelle vecchie ossessioni: c’è qualcuno.”¹⁵

Cognizione della malattia

Strindberg non ha mai perso il “senno” e l’“orientamento”; è sempre in grado di ragionare con chiarezza e di agire di conseguenza, non smarrisce il senso del tempo e dello spazio, si rende conto della situazione reale in cui si trova anche durante il delirio. Abbiamo visto come interpretò i sintomi e le esperienze schizofreniche; domandiamoci adesso fino a che punto li riconobbe come morbosi e privi di legame con la realtà. Si parla di cognizione della malattia allorché il malato ha fatto proprio il punto di vista dello psichiatra, quando per esempio il depresso si rende conto di attraversare una fase che s’attenuerà, o quando l’alcolizzato riconosce tutte le sue precedenti esperienze come allucinazioni, non destinate a durare.

Perché il malato eserciti questo controllo su se stesso non è

necessario che i sintomi siano scomparsi, ma semplicemente che egli li consideri dal punto di vista della realtà. Accade effettivamente che un malato abbia delle allucinazioni e che – sottomettendole indirettamente a certi esami – le riconosca come tali, senza che per questo cessino. Il fatto che un malato non pervenga a completa coscienza del suo stato è uno degli indizi della schizofrenia; se esiste questa cognizione non si potrà essere certi, almeno a prima vista, di trovarsi di fronte a un processo schizofrenico. Tuttavia, non è facile giudicare se questa cognizione vi sia o meno. Il malato sa benissimo come viene percepito il suo stato dalle persone normali e, quando gli conviene, fa proprio il loro giudizio. Si è visto, per esempio, una malata spiegare correttamente la sua psicosi applicandole – non senza ironia per la scienza psichiatrica – le categorie di Krafft-Ebing e di Kraepelin. Comunque, una conoscenza più approfondita del paziente rivelerà che queste allucinazioni, queste esperienze deliranti, anche se scomparse, continuano ad avere per lui una portata reale che si esprimerà in modi diversi e gli potrà creare serie difficoltà. Se ci chiediamo da dove derivi l'ossessione che impone come reali i fenomeni patologici e li fa interpretare in senso letterale, non possiamo che confessare la nostra ignoranza; ogni volta attribuiremo tutto ciò alla “malattia”. Dato che anche intelligenze di prim'ordine sono esposte a questo genere d'ossessione, non possiamo certamente attribuirle a una qualsivoglia demenza, intendendo questo termine nel senso di una qualche debolezza intellettuale.

È, invece, la fissazione del malato a una realtà estranea che costituisce ciò che chiamiamo “follia”. Finora la psichiatria distingueva questa malattia da tutte le altre considerandola una “malattia della personalità”: la continuità e la comunicabilità nella sfera del razionale vengono meno, il malato è isolato.

Strindberg non smise mai d'interrogarsi sulla sua malattia; a più riprese sembrò avvicinarsi alla piena coscienza del suo stato, senza tuttavia raggiungere conclusioni definitive. Nulla poté il suo senso critico contro esperienze patologiche, irriducibili all'analisi, che si rinnovavano in modo inatteso. Le interpretazioni che Strindberg dette del proprio delirio di persecu-

zione sono prese di posizione di un pensiero “sano” di fronte a un materiale “abnorme”. Pur certo al momento delle sue conclusioni, ricade sempre nel dubbio; niente per lui è mai acquisito una volta per tutte.

Critica se stesso, le sue posizioni, le mette alla prova. Per esempio, avvicinandosi a un ago magnetico constata – dato che non si muove – che i suoi attacchi fisici non possono essere causati da corrente elettrica. Riflettendo sull’effetto benefico d’una sua fuga conclude che ciò dimostra che era stato realmente perseguitato e che non si trattava di cause morbose. Ripetutamente si chiede se l’origine dei suoi disturbi non sia da ricercarsi in lui stesso: “D’altra parte, ammesso che non ci sia stato intrigo, sarei io, con la mia fantasia, che avrei creato questi spiriti correttori per punire me stesso”. A Dieppe così ragiona: “Respingo ancora l’idea d’un intervento delle potenze spirituali, e m’immagino d’essere colpito da una malattia nervosa. Andrò dunque in Svezia, da un medico amico mio”. Al suo racconto, il medico gli dice: “‘Taci, disgraziato! Sei malato di mente’. ‘Che diavolo dici! Esamina la mia intelligenza; leggi quello che scrivo ogni giorno, e che mi stampano...’ ‘Silenzio! [...] I bollettini del manicomio sono pieni di queste storie di elettricisti!’ ‘Sarebbe bella! Mi importa così poco dei vostri bollettini, che per farla finita domani parto per il manicomio di Lund, a farmi visitare!’ ‘E finirai male!...’”.¹ Un’altra volta ritiene che la malattia sia conseguenza dell’attentato del 19/20 luglio. Nel gennaio 1897 va di nuovo dai medici: “Il primo mi applica l’etichetta nevrastenia, il secondo *angina pectoris*, il terzo paranoia, malattia mentale, il quarto enfisema... Questo mi basta per star al sicuro da un internamento in manicomio”.² “I medici non spiegano nulla! Vi dicono che siete malato ma non vi guariscono.”

Chi si sente perseguitato si difende e prende contromisure, e così fece Strindberg. Le sue ripetute fughe, le sue rotture con gli amici, le indagini, le accuse, gli intrighi epistolari, sono conseguenze del suo delirio. Ma quello che sorprende in questi malati è che non perdono mai d’occhio la realtà e sanno cos’è una prova oggettiva. Non per niente Strindberg si guarda

bene dall'andar alla polizia per chiedere aiuto; sa benissimo che, in mancanza di prove, passerà per pazzo.³ Quando, invece, crede di avere una prova in mano, come nel caso dell'articolo su Orfeo e le Baccanti, s'affretta a scrivere al prefetto di polizia e alla stampa parigina.⁴ Più d'una volta i pretesi attacchi diretti contro di lui provocheranno reazioni incomprensibili per l'ambiente: così Strindberg dà scandalo in un albergo penetrando nella stanza accanto alla sua, convinto di trovarvi i suoi nemici.⁵

La differenza tra uno schizofrenico che non raggiunge la coscienza della propria malattia e un isterico che invece vuole essere pazzo per diminuire la propria responsabilità si coglie molto bene nelle testimonianze già ricordate di Strindberg sulla sua giovinezza.

Lo stadio finale

Chiamiamo stadio finale quella fase quasi stazionaria che succede all'ultimo accesso violento della malattia. Questa non progredisce più, ma singolari fenomeni di tipo allucinatorio o delirante segnano un cambiamento della personalità e lo stabilizzarsi della malattia. Rispetto al periodo acuto si avrà una relativa tranquillità dovuta all'abitudine e alla rassegnazione. I sintomi inquietanti fanno ormai parte, in modo naturale, dell'universo del malato. Il suo modo di interpretare e di valutare gli avvenimenti, il suo comportamento nella vita quotidiana, recano i segni della trasformazione della sua vita affettiva – alterazione che noi non possiamo né comprendere né sentire come lui. Non sappiamo molto dello stadio finale di Strindberg. La descrizione che ne ha dato nel libro *Solo* del 1903 appare più elaborata, meno immediata che negli scritti precedenti. Comunque, si avverte che la vita dell'autore è tuttora intessuta degli stessi elementi patologici, anche se meno sconvolgenti: gli ronzano le orecchie, gli sembra che i suoi pensieri parlino ad alta voce.¹

Per strada distingue la gente in amici e nemici. “Se qualco-

sa va storto vedo solo nemici dallo sguardo beffardo, e il loro odio talvolta è così forte che devo tornare indietro.”

Per terra, pezzi di carta stampata attirano la sua attenzione perché appaiono in relazione con i suoi pensieri.²

Non ho raccolto alcuna informazione sul terzo matrimonio di Strindberg. Schleich racconta di una visita presso di lui nel 1905 e del suo strano comportamento. Lo andò a trovare senza avvertirlo; suonò alla porta. “Sentii passi pesanti avvicinarsi nel corridoio, vidi schiudersi la fessura per le lettere e vi apparvero i suoi occhi scrutatori, e subito tuonò: ‘Mio Dio, Schleich!’.” L’anno seguente fu Max Reinhardt a fargli visita. Ma non fu ricevuto. “Non riceveva nessuno, come mi disse, non voleva lasciarsi vedere da nessuno! Rifiutò persino d’apparire al balcone in occasione di un grande corteo operaio in suo onore, malgrado le reiterate preghiere della delegazione [...]. In questi giorni sembrava uscito da un lungo letargo. Con grande stupore dei pochi intimi passeggiò con me nelle strade di Stoccolma [...]. Prima però rifiutò ostinatamente un mio invito al Grand Hotel col quale volevo ricambiare la sua ospitalità. ‘Non voglio dirtelo, perché non voglio venire. È come una fatalità!’.” Finalmente una sera venne. Quando lo condussi al tavolo che avevo riservato, disse: ‘Lo vedi! È il tavolo al quale ho mangiato l’ultima volta insieme a mia moglie. Ero sicuro che avresti scelto questo. Ecco perché facevo tante storie!’.” Era puro Strindberg. Il suo misticismo era in piena fioritura [...]. Giunse fino a raccontarmi di aver ucciso, a forza di passar le notti pregando davanti a un crocifisso, un uomo malvagio.”

Intorno al 1907 fu Hansson ad andarlo a trovare; stessa stramba precauzione prima di aprire la porta. Dopo quindici anni ha un aspetto molto diverso. “Ci troviamo di fronte a una faccia dal naso chiazzato, occhi piccoli e cisposi, e un’espressione d’infinita angoscia.” Hansson si sente oppresso dall’appartamento e dai mobili che non gli sembrano di Strindberg.

Chiacchiera ininterrottamente. Tra le altre cose racconta: “Conosci il professor Galenius, lo psichiatra?...Sì, mi fece la caccia a Lund. Lui e anche altri. Voleva esaminarmi; se non fossi pazzo. Capisci? lo sapevo bene dove volevano arrivare,

ma facevo finta di nulla. Era l'unica via di salvezza. Mangiai con loro, bevvi con loro, come se niente fosse, lasciai che mi misurassero il cranio, senza protestare, ero educato. Vidi tutte le trappole che mi tesero e li evitai; li trattai come gente di cui ci si fida, mangiai con loro, bevvi con loro..."⁴

Altra visita, altro racconto, quello del giornalista Nexö, nel 1911: "Sapevo che era difficile arrivare fino a Strindberg [...]. Viveva solo – quasi nascosto – e apriva la porta solo a pochi intimi [...]. Dove abitasse di preciso non lo sapeva quasi nessuno; alcuni dicevano che era molto malato, altri – quasi tutti – lo dicevano affetto da mania di persecuzione e consigliavano di lasciarlo in pace". Nexö trovò finalmente l'appartamento. "L'indomani andai a fargli visita. Non c'era targhetta sulla porta, la corda del campanello era stata tolta. Bussai tre volte al muro accanto alla porta – un segnale convenuto – e aspettai. Dopo un po', nella fessura per le lettere, a meno di un metro da terra, apparve un dito bluastro, e subito dopo un occhio scrutatore dalle sopracciglia grigie. 'Ecco che ho curvata la schiena del più potente degli svedesi', dissi, e introdussi il mio biglietto da visita nell'apertura. Passò dell'altro tempo. Dietro alla porta c'era un silenzio di tomba, e anch'io stetti fermo e aspettai. Avvertii che il grande poeta solitario dietro alla porta rifletteva – ed esitava... Finalmente la porta si aprì e Strindberg apparve. Mi diede uno sguardo tagliente. 'Sono malato', bisbigliò, 'non apro mai normalmente. Ma Lei ha citato Rolf Krake?' Un sorriso fuggevole rischiarò la sua faccia per un attimo. Rimase fermo sulla porta come per impedirmi il passaggio, e mi squadrò con un'espressione tra profonda diffidenza e curiosità."⁵

Strindberg morì nel 1912 di cancro allo stomaco.⁶

Conclusione

Parlando dei bizzarri comportamenti di Strindberg, Schleich continua: "Non bisogna però credere che Strindberg sia stato malato di mente. Era sempre chiaro, logico, sicuro del suo pensiero, e accettava le obiezioni con grande calma. Forse

tendeva un po' alle idee di persecuzione, ma non avevano mai niente di ossessivo, erano sempre espressione – per quanto io possa giudicare – di una diffidenza più che fondata”. Almeno quest’ultima asserzione non è certo corretta. Basta la lettura di *Inferno* per convincersi del contrario. Ma è assolutamente insignificante discutere in modo così generico se Strindberg soffrisse o meno di “disturbi mentali”.

Perché, se si considera il termine “disturbo mentale” nell’accezione sopraesposta, applicandolo solo a quei soggetti che hanno perso ogni facoltà di riflettere, d’orientarsi, di concatenare le loro idee, allora non vale per il caso di Strindberg. Tuttavia, la sua malattia era un processo conosciuto e definibile – che lo si voglia chiamare schizofrenico, parafrenico o paranoico – che riempì due decenni della sua vita. Osserviamo semplicemente in lui un gran numero di manifestazioni psicologicamente incomprensibili, eterogenee, ma empiricamente interdipendenti – ricorrenti in casi simili – che seguono un decorso determinato attraverso gli anni. Il processo ha inizio negli anni Ottanta, ed evolve in due accessi principali, raggiungendo il culmine nel 1887 e nel 1896. Il primo accesso porta, assieme ai fenomeni somatici e agli attacchi, il classico delirio di gelosia, poi l’inizio delle idee di persecuzione e di minaccia, e infine l’inclinazione per gli studi parascientifici. Il secondo accesso trasforma, soprattutto dal 1894 in poi, la sua concezione del mondo, e sfocia infine in numerose esperienze allucinatorie e paranoiche che lo assorbono completamente. Solo dopo il 1897 lo stadio finale gli recherà una maggiore quiete. Molti dei sintomi persistono, ma senza ossessionarlo come prima, ed egli è di nuovo in grado di lavorare.

Sorprende che questi disturbi non “confondano”, non distruggano, ma portino a un vero e proprio “spostamento”.

Le malattie dovute a un disordine cerebrale agiscono sulla vita psichica come una martellata che centra il meccanismo di un orologio, distruggendolo; i processi che stiamo esaminando, invece, producono un’intricata modificazione del meccanismo: l’orologio continua a funzionare, ma in modo imprevedibile, si direbbe un orologio impazzito. Si potrebbe pensare

che una grande intelligenza possa, se non cancellare le illusioni dei sensi e le esperienze deliranti, almeno neutralizzarne gli effetti, rendendole insignificanti, e facendo sì che la personalità non resti isolata in un mondo a parte. In realtà, è la stessa intelligenza a mettersi al servizio del delirio, di quel fattore nuovo e inafferrabile entrato con la malattia nella vita dell'individuo. Non ci sono passaggi tra i fenomeni specifici creati da un processo schizofrenico e la normale vita psichica. Sintomi all'apparenza più spettacolari, per esempio quelli dell'isteria, possono sembrare a prima vista molto più "pazzi" dei fenomeni di tipo schizofrenico come quelli di Strindberg. Eppure, i fenomeni isterici non sono che variazioni spinte all'estremo di qualcosa che si trova virtualmente in tutti gli uomini. Si può tentare di immedesimarsi nella psiche schizofrenica attraverso le nostre esperienze: ma non sarà che un tentativo; non si deve mai dimenticare che rimarrà sempre un resto inaccessibile, inconoscibile, ciò che il linguaggio comune chiama appunto "la follia".¹

2

LA CONCEZIONE DEL MONDO DI STRINDBERG

“Che cosa possedeva allora di suo? Niente. Solo due caratteristiche fondamentali, nel complesso della sua anima, sono determinanti per la sua vita e il suo destino. *Il dubbio!* Non accettava mai le opinioni in maniera totalmente acritica, ma le sviluppava, le combinava. Perciò non sarebbe potuto diventare un automa, e nemmeno membro della società organizzata. *La sensibilità dell'oppressione*, che cercò sempre di alleviare elevandosi di livello o criticando il suo superiore, per vedere se davvero fosse così in alto, e dunque così invidiabile.”¹ Ecco l'autoritratto di Strindberg da giovane.

Questa duplice tendenza genera in lui atteggiamenti contraddittori.

Al dubbio si contrappone l'affermazione apodittica. Allo Strindberg scettico, capace di analizzare e relativizzare, si oppone quello che perentoriamente asserisce: così è. Compensa la sensazione d'essere oppresso con la volontà di dominare. Strindberg si è sentito schiacciato per tutta la vita: come un bambino dai grandi, come un plebeo dalla gente benestante. Lui, schiavo nato, il “figlio di una serva”, parla del suo odio di classe, della sua ostilità verso la cultura. Ma si compiace della propria superiorità come cittadino e aristocratico di fronte ai contadini e agli operai, come persona istruita di fronte agli incolti. Ha un bisogno innato di ammirare, ma nei rapporti con personalità notevoli si ritira sempre, giudicandole “troppo forti”. Tali ambivalenze sono frequenti, ognuno le conosce; ma qui predominano. La sua disposizione isterica lo porta, da

un lato, a sentirsi insignificante, dall'altro, a innalzarsi ai propri occhi vivendo una vita fittizia. Si sente come se fosse il palcoscenico su cui recitano influenze e idee del tempo, e non come l'attore.

I suoi scritti ne danno una conferma. È difficile ricavarne un'idea, una concezione del mondo degna di questo nome, qualcosa di sostanziale sorto da una forza elementare che pervada tutta l'esistenza; ciò che affiora, invece, non è che formalismo, dubbio, lotta, asserzioni fanatiche, e di conseguenza una continua instabilità d'opinioni. È vero, Strindberg dubitava, smascherava la relatività di ogni posizione, ma non per trarne insegnamenti e "crescere" guidato dall'idea di una totalità spirituale; no, era per negare senza posa ciò che aveva appena affermato, per procedere a una perpetua riclassificazione di tutte le possibilità. La sua vita spirituale non dà l'idea di una totalità umana, ma appare un coacervo di opinioni, difese volta per volta accanitamente. Nella discussione si serve di antitesi persuasive, di aut-aut categorici. Ecco perché si fa sempre capire, non si preoccupa del rigore dei suoi discorsi.

Il fiume dell'intelletto, però, non scorre pacifico e giocoso, ma è interrotto dai vortici assoluti e selvaggi del fanatismo. Sembra che urli in continuazione. Mira perpetuamente al presente, all'effetto.

Si chiede ansiosamente se è ancora attuale, e spia la gioventù per vedere se non l'ha già sorpassato, pronto a gettarsi nelle nuove correnti. È il letterato nato che vuole trascinare il pubblico con la sua parola, ma non per trasformare realmente il mondo, bensì per puro piacere del movimento, per l'effetto prodotto, senza impegno.²

La sua preoccupazione dell'opinione pubblica, di quello che si dice nei giornali e nei teatri, è smisurata; cerca con ogni mezzo di affermarsi.³ Non bisogna però vedervi furbizia – Strindberg è stato spesso molto poco furbo – ma un tratto fondamentale del suo carattere: si sente vivo solo se viene considerato nel mondo letterario europeo il capofila del modernismo. La sua è una vita votata all'attualità, puramente formale, senza idee, una vita del gesto perenne e dell'esaltazione conti-

nua, sempre con la maschera dell'attore, ma sincero nel suo travestimento, autentico dunque.

Di volta in volta, e spesso simultaneamente, vediamo uno Strindberg socialista e individualista, democratico e aristocratico, progressista e metafisico che contesta evoluzione e progresso. Dopo una gioventù credente diventa ateo, materialista, positivista; infine – questa però conseguenza della schizofrenia – mistico e teosofo.

Un esempio della rapidità con cui Strindberg assimila e fa proprio, a condizione che cada su un terreno preparato, ciò che gli arriva dall'esterno, è la sua reazione a Nietzsche, i cui ultimi pensieri egli assorbe e riproduce, senza veramente comprenderli, con lo stesso spirito che poi diventerà di moda. Così, in una lettera del 1890, nella quale esprime il suo entusiasmo per Nietzsche, espone come propri – tanto profonda è stata l'assimilazione – pensieri quasi testualmente ripresi da Nietzsche, ma frantesi: "Il cristianesimo per me è una barbarie che poteva svilupparsi solo durante le Grandi Invasioni [...] Mentre romani e greci, popoli civili, non si facevano mai battezzare, goti, longobardi, germani, sassoni e nordici raccoglievano i peggiori resti del Cristo degenerato. Per me il cristianesimo è una regressione nello sviluppo, è la religione dei piccoli, miserabili, castrati, donne, bambini e selvaggi, ecco perché è in netto contrasto con la nostra evoluzione che vuole proteggere il forte contro la specie guasta, contro la degenerazione [...]. Ecco perché Nietzsche è per me lo spirito moderno, che osa predicare il diritto del forte, dell'intelligente, contro gli stupidi e i piccoli (i democratici), e posso immaginare le sofferenze di questo grande spirito sotto il dominio della moltitudine piccola in quest'era di effeminatezza e di istupidimento generale".

Nel 1890, con parole che colpiscono nel segno, ripercorre lo sviluppo del suo pensiero: "Già nel 1885, dopo il mio processo, incominciai a guarire dal mio teismo, deismo e democraticismo che ancora circolavano nel mio sangue e riapparivano sotto forma di postulati categorici. Mi purgai anche del mio socialismo in cui vedevo riaffiorare la mia vecchia tenden-

za al cristianesimo... Quando poi trovai tutto questo movimento formulato in Nietzsche, che avevo in parte anticipato, adottai il suo punto di vista. La prima conseguenza fu un odio smisurato contro Cristo, ed ecco perché m'innamorai di Voltaire, questo 'ari-stocratico dello spirito' [...] E fu per questo che ripudiai i Goncourt, la loro 'Soeur Philomène', e tutto il loro rispetto per le cattoliche Sorelle della Misericordia".⁴ Nello stesso anno spiega che "dopo 41 anni di esperienze non osavo più avere delle opinioni".

La disperazione è là, incalza quest'irresponsabile che oscilla tra la propugnazione patetica di una filosofia e il nichilismo; a periodi di fanatico impegno fa subito seguito la distruzione di ciò in cui credeva. Perciò Strindberg, fin dalla prima giovinezza, culla idee suicide, e questa disposizione non lo abbandonerà neanche nel periodo schizofrenico.⁵ Ma la sua volontà di vivere supera ogni volta quei pensieri suicidi con la stessa facilità con cui un'idea dà il cambio a un'altra.

La psicosi ha trasformato la concezione del mondo di Strindberg.

Ora, per esempio, il cattolicesimo lo affascina. Come e quando questo mutamento è avvenuto resta da stabilire.

Da bambino Strindberg era religioso. Possiamo credergli quando dice: "Nato con la nostalgia del cielo, già da bambino piangevo sul sudiciume dell'esistenza e mi sentivo estraneo fra i miei genitori e la società. Fin dall'infanzia, ho cercato Dio e ho trovato il demonio".⁶ In gioventù gli viene talvolta l'idea di una potenza malvagia, di "due potenze sovrane, una buona e una malvagia, che si dividono il potere e lo esercitano una alla volta". *Mysterium*, che appare leggermente rimaneggiato in testa a *Inferno*, era stato scritto negli anni Settanta come epilogo religioso a *Maestro Olof*.⁷ Ma questo resta un episodio isolato; è raro ch'egli torni a scavare nel suo passato.

L'indole metafisica si celava sotto la sua passione per le cose di questo mondo, il suo interesse per il socialismo, aristocratismo, la questione femminile, la scienza, ecc.

Nel 1897 Strindberg indicava con poche parole questa trasformazione: "Tutto ciò che ho profetizzato, me l'avete confu-

tato. E se mi volgessi alla religiosità, sono certo che tra dieci anni mi confutereste la religione". Ora parla della sua "sconfessione ridicola", del suo "atto di contrizione, della sua amenda onorevole".⁸

Strindberg era dunque cosciente nel 1897 di aver attraversato un'ultima e decisiva crisi religiosa. La psicosi non vi era estranea; tuttavia, non si deve pensare che sia tornato alla religione grazie alla comparsa della malattia; al contrario, l'irreligiosità giunse fino al totale nichilismo nell'anno 1890, che segna il culmine del processo morboso. Il primo elemento nuovo furono le "strane" ricerche scientifiche e la fabbricazione dell'oro.

Strindberg si era sempre interessato a problemi metafisici, ma fino ad allora questo interesse era rimasto puro, libero da elementi patologici, empiricamente indirizzato e aperto alla critica. Ormai la critica abdica e l'interesse si fa fissazione. La vera mutazione ha inizio solo nell'autunno del 1894 ad Ardagger, con il lento avvicinarsi del secondo accesso della malattia. Almeno è da lì che Strindberg data l'inizio della sua crisi religiosa. Per il momento si trattava tuttavia di idee molto vaghe.

"Ritorna al suo vecchio sogno del monastero." Già a Berlino nella sua cerchia si era parlato di fondare una specie di monastero laico per gli intellettuali.⁹ Anche l'idea che "un essere cosciente e personale guida il cammino della mia vita" sembra gli sia venuta a quell'epoca. Sostituisce la parola destino con "provvidenza", e si chiama provvidenzialista. In altro luogo dice di questo periodo: "Quando nel 1894 l'autore abbandonò in linea di massima lo scetticismo che non fu lontano dal devastarne tutta la vita intellettuale, e intraprese esperienze dal punto di vista del credente, gli s'aprì la nuova vita spirituale che è stata descritta in *Inferno* e *Leggende*. Lungo la strada, poiché l'autore aveva cessato ogni opposizione, si trovò assalito da influenze e forze che minacciavano di farlo a pezzi".¹⁰

Oppure: "La grande crisi a cinquant'anni, che ha rivoluzionato la mia vita psichica, è stata desolazione e solitudine, inferno e cielo di Swedenborg".

Strindberg vede nelle sue esperienze deliranti l'effetto c

non la causa della sua trasformazione, ma è da parte sua una spiegazione retrospettiva che è in contraddizione con molti altri passi dei suoi scritti. Le forze che minacciano di lacerarlo non si manifestano che a partire dal 1896 e, nella mania di persecuzione, vengono interpretate in un primo tempo non in senso religioso, ma come reali forze criminali. La loro trasfigurazione in forze soprannaturali è lenta e riceve una spinta decisiva con la lettura di Swedenborg. Com'era successo negli anni precedenti per le "persecuzioni" e i "casi", così anche le esperienze allucinatorie vengono solo gradualmente collegate al mondo soprannaturale.

La crisi morale, se così vogliamo chiamarla, lo travaglia dal 1894 al 1896 e segue un corso parallelo alla crescita del processo schizofrenico. Solo con la conclusione di questo, una nuova metafisica si afferma nello spirito di Strindberg. La rottura creatasi in questi tre anni era così profonda che egli "rinnega il proprio passato".¹¹ La guerra col suo vecchio io si riaccende quando sente i giovani sostenere le sue antiche teorie.¹² Nella nuova prefazione a *Lo scrittore* dice: "La personalità dell'autore mi è diventata estranea quanto può esserlo al lettore, e anche poco simpatica. Ha cessato di esistere; non ho più niente in comune con lei e poiché sono stato io ad ucciderla, credo di avere il diritto di considerare spiato e cancellato dal Gran Libro il mio passato".¹³

Che cos'era diventato Strindberg dopo queste crisi? Non è facile rispondere. Non diventa cristiano, e tanto meno praticante, malgrado una certa inclinazione al cattolicesimo e alla vita monacale.¹⁴

Entrò in chiesa solo occasionalmente, come fece una volta a Parigi al tempo del suo delirio, quando non si soffermava ad analizzare ciò che faceva e procedeva per "tentativi"; arrivò finanche a comprarsi un rosario. A tratti sentì il fascino della Chiesa cattolica, come lo sentì per molte altre cose, e infatti la sua vita è costellata di velleità religiose. Nel 1903, secondo l'umore, alterna la lettura di libri di devozione cattolici, protestanti o filosofici, di edizioni della Bibbia provenienti da culture diverse (perché racchiudevano lo spirito di quelle epo-

che), infine opere buddiste. Non aveva perso l'abitudine di provare di tutto: "Ho tutte le opinioni e confesso tutte le religioni. Per me stesso ho cessato di esistere; ecco uno stato che procura un'indicibile felicità".¹⁵

Se si volesse sostenere che Strindberg sia diventato profondamente religioso pur senza attaccarsi a nessuna confessione, si può citare a conferma la seconda parte di *Leggende*, dove egli confessa l'irrazionalità della sua "fede", raffigurando in una parabola il suo conflitto religioso, e dichiarandone il fallimento. "Perciò è rimasto un semplice frammento, e come tutte le crisi religiose s'è risolta in un caos. Questo proverebbe che la ricerca sui misteri della provvidenza è punita, come ogni altro assalto titanico, con la confusione, e che tutti gli sforzi d'avvicinare la religione mediante il ragionamento conducono a delle assurdità."¹⁶

Benché quest'idea sia abbozzata una volta o due dalla sua penna, fa esattamente il contrario: propone una serie di rappresentazioni molto nitide, molto razionali dell'aldilà, immagini molto concrete dell'universo religioso, senza attaccarvi a lungo. La mole delle sue esperienze morbose gli serve a perfezionare le sue rappresentazioni metafisiche, religiose o mitiche – o come si vorrà chiamarle – che sono in gran parte imparentate con quelle teosofiche. Le ha elaborate attraverso la lettura di Swedenborg e la tradizione teosofica che ora lo occupa tanto, ma esse avevano le loro radici nella sua esperienza personale. Si oppone a una costruzione puramente razionale e anche alla teosofia,¹⁷ di cui tuttavia è imbevuto, spinto dall'esperienza schizofrenica. È quest'esperienza che, assieme al generico orientamento metafisico, costituisce una costante nell'avvicinarsi delle sue concezioni del mondo. *Lo scetticismo non lo abbandona* mai, nemmeno dopo la crisi. Non smette di rimettere tutto in questione, a eccezione delle sue allucinazioni che interpreta in vario modo, ma che non giudica mai patologiche o insignificanti. Resta naturalmente ostile a ogni sorta di dogma confessionale. "Finché Swedenborg si limitò ad apparizioni, profezie e interpretazioni, mi rese religioso,¹⁸ ma... se si mette a ragionare di dogmi, allora è un libero pensatore

protestante... Voglio la religione come un dolce accompagnamento alla melodia monotona della vita, ma qui si tratta di religione professionale, di dispute cattedratiche, dunque di lotta per il potere.”

Non sembra, però, che Strindberg uscendo da questa crisi abbia dato al suo pensiero una forma stabile e capace d'evolversi. La sola forma stabile che intravediamo è dovuta alla follia: gli appare come nuova, ma in realtà non fa che riemergere. Strindberg vi apporta poco di suo, si limita alle interpretazioni più palesi.

Così, il suo modo di opporre vita terrena e ultraterrena, la credenza nei demoni, negli spiriti, nell'azione diretta e violenta di forze e potenze, e infine l'idea dei “segni” misteriosi, dell'educazione e della punizione da parte di queste potenze, rimangono inalterati. “Una cosa mi pare certa fra tutto il mio brancolare qua e là, ed è che una mano invisibile s'è incaricata della mia educazione.”¹⁹

Infine, si può tentare di definire *quale immagine della sua epoca*, in rapporto all'intero processo storico, Strindberg ricavesse dall'interpretazione, secondo moduli tradizionali, delle sue esperienze concrete.

Strindberg vedeva il suo tempo invaso da forze demoniache. “Tanti avvenimenti sinistri, tanti fatti inspiegabili hanno turbato anche i più increduli. Le insonnie aumentano, le crisi di nervi si moltiplicano, le visioni s'infittiscono, e veri miracoli si compiono. Si aspetta qualcosa.” Dunque non è solo lui a fare queste esperienze, ma anche molti altri. Il loro numero cresce costantemente. In effetti, è probabile che Strindberg avesse dei rapporti con malati del suo stesso tipo; e quanto grande era stato il sollievo nel ritrovare in Swedenborg le proprie esperienze, tanta era ora la gioia al sentirsi raccontare da altri²⁰ ciò che conosceva così bene: “Dunque un risveglio generale attraversa il mondo, e io non ho più bisogno di nascondere come la pensi”.²¹

Aggiunge che la gioventù attende visibilmente un evento nuovo. “C'è il desiderio di una religione, d'una riconciliazione con le potenze (è la parola), d'un ravvicinamento col mondo

invisibile. L'epoca naturalista, forte, feconda, ha fatto il suo tempo. Fu un'epoca sperimentale durante la quale l'esperienza dimostrò mediante risultati negativi la vanità di certe teorie."²² L'idea riappare altrove: "La gioventù aspetta novità [...] Avanti verso l'ignoto, non importa quale [...] Devono essere dèi rigenerati, all'altezza dei tempi [...] Un'epoca di esperimenti è terminata, esperimenti che si sono conclusi con risultati negativi".²³

Entrambi i segni, l'aumento delle manifestazioni demoniache che si esternano in fenomeni fisici, nonché la disfatta della sua epoca e il bisogno di novità dei giovani, vengono spiegati da Strindberg alla luce di una vecchia idea, quella di una storia di Dio che sta entrando in una nuova fase e che si annuncia proprio tramite essi: "Un Dio, sconosciuto fino a nuovo ordine, si sviluppa e cresce, appare e scompare a intervalli, durante i quali sembra abbandonare il mondo [...] Ogni qualvolta si rivela ha cambiato idea, e riprende nella sua direzione, apportando miglioramenti acquisiti con la pratica".²⁴

Ritrova la stessa idea in uno scrittore francese degli anni Ottanta che disse: "Nel 1867, in un articolo intitolato l'ateismo provvidenziale, predissi che Dio ora dovrebbe nascondersi, per forzare gli uomini a cercarlo con ancora più zelo". E Strindberg aggiunge: "È come da noi, quando verso lo stesso anno tutte le discussioni sulla religione cessarono fra le persone colte... Ora che (Dio) torna non siamo certi che sia sempre lo stesso e se, come ogni altra cosa, non cresca e si sviluppi pure lui. Anche se fosse diventato più severo dovrebbe perdonare agli agnostici e ai ricercatori del segreto di non averlo trovato, perché era partito oppure non riceveva".²⁵ In seguito Strindberg nota con soddisfazione d'aver già avuto pensieri simili trent'anni prima, e ripubblica *Mysterium*, scritto in gioventù, come prefazione a *Inferno*.

Aveva scelto come soggetto di quell'opera un'eresia medievale che ora si diverte a riprendere: "Lucifero, il dio buono, era stato scacciato dall'altro. Sarebbe tornato solo se l'usurpatore, chiamato Dio, fosse stato, a causa del suo cattivo governo e della sua crudeltà, indicato al disprezzo degli uomini e

convinto della sua incapacità". Siamo nelle mani del boia, per crimini sconosciuti o dimenticati che abbiamo commesso in un altro mondo.

L'era che s'apre ha le sue caratteristiche: "Sembra d'altronde che il tempo dei profeti sia finito; le potenze non desiderano più i preti, avendo ripreso direttamente in mano il governo delle anime..."²⁶ L'avvenire è oscuro: "Che cosa succede nel mondo in questi tempi? È la sentenza senza appello, pronunciata contro Sodoma?"²⁷ Oppure: "È il medioevo che s'avvicina"²⁸.

Una sola cosa è sicura e fa da costante ritornello: "Siamo all'alba di una nuova era, in cui gli spiriti si svegliano e sarà bello vivere... Questa 'angina pectoris', queste insonnie, e tutti questi orrori notturni che atterriscono gli spiriti, che i medici trattano come epidemie, non sono in realtà che l'opera degli invisibili".²⁹ La grandiosa prospettiva di una storia divina appartiene al pensiero tradizionale; Strindberg se ne servì per interpretare quelli che chiamava i segni del tempo; e vi si può anche reperire l'interpretazione dei sintomi della sua malattia.

Dichiara niente meno che: "Mi propongo di spiegare in modo per così dire naturale e scientifico tutti i fenomeni a prima vista inspiegabili", e cioè le sue esperienze schizofreniche.

Nei suoi rapporti con gli altri e con se stesso ha l'abitudine di non compromettersi. Gioca più ruoli alla volta. "Divido in due la mia personalità, al pubblico offro l'occultista naturalista, conservando per me, e coltivandolo, il seme d'una religione non confessionale. Spesso il ruolo esoterico ha la meglio; io confondo le mie due nature fino a poter ridere delle mie recenti opinioni. Così riesco a insinuare le mie teorie anche negli spiriti più refrattari."³⁰ Il suo comportamento resta immutato. La sostanza della sua concezione del mondo, la sua scepsti e il suo provare giocando con ogni cosa restano intatti: il processo schizofrenico ha portato solo nuovi materiali, ma nessuna idea.

Uno degli aspetti della sua concezione del mondo, spesso considerato l'asse del suo pensiero, è l'antifemminismo; le cose, però, sono più complesse. Anche se tale filo conduttore at-

traversa la sua vita, è tuttavia soggetto a oscillazioni collegate al processo schizofrenico.

Prima di esaminare le teorie antifemministe di Strindberg, bisogna far luce sulla sua vita amorosa.

La prima donna che ebbe un'influenza duratura sulla sua vita fu sua madre: "Questa nostalgia della madre, questa solitudine lo avrebbe seguito per il resto della vita. [...] Non fu mai se stesso, mai veramente libero, mai un individuo compiuto. Rimase un vischio, che non cresce senza l'appoggio di un albero".³¹ Gli rimase un bisogno di venerazione, di sottomissione; si aspetterà sempre dalla donna un affetto materno e vedrà la sua essenza nella maternità. A quindici anni aveva avuto una relazione del tutto platonica con una donna trentenne. "Divenne materna. Questo [lo] commosse." "E in ogni donna per cui ardeva vedeva un lato materno. Venerava perciò solo le ragazze dolci..."³² In seguito, quando sposato da due anni diventò padre, disse: "Sua moglie che finora non era stata che una compagna acquistò ai suoi occhi maggiore importanza e gli screzi della loro relazione scomparvero". Più tardi si oppone a questi impulsi dai quali vorrebbe liberarsi. Cerca di sradicare la "vecchia superstizione: il reverenziale rispetto per la madre e per la donna".³³ Ancora nel 1884 nota in sé "un rispetto superstizioso e all'antica per la madre".

A nove anni, prima della pubertà, s'innamorò di una coetanea, la figlia del rettore: il suo amore "si manifestò in una silenziosa malinconia. Non riuscì mai a parlarle, né avrebbe osato mai farlo. Ne aveva paura, e la desiderava. Ma se qualcuno gli avesse chiesto che cosa volesse da lei, non avrebbe saputo dirlo".³⁴

Dodicenne, pratica giochi onanistici con i compagni. "La cosa non sembrava avere connessioni con la vera vita sessuale, dato che [...] era già stato innamorato di una ragazza all'età di otto anni, quando l'istinto dormiva ancora. [...] Subentrò la lotta contro il desiderio, che non riusciva a vincere [...]. Per molto tempo non godette di sonni tranquilli, finché, verso i diciotto anni, gli si aprirono i rapporti con l'altro sesso." Innamorato, la sua passione era come "adorare la Madonna".³⁵ Nel

trattare con le ragazze era timido, quando ballava non sapeva cosa dire. “Sentiva di avere a che fare con un’altra specie umana, superiore da una parte, inferiore dall’altra. Adorava in silenzio la ragazzina dolce, e se l’era scelta per moglie. Riusciva ancora a concepire la donna solo in qualità di moglie.” “‘Che cosa gli devo dire?’ chiese a Fritz. ‘Di’ delle sciocchezze!’ [...] Ma non gli riusciva [...] Le ragazze gli piacevano [...], ma parlarci? [...] e temeva le donne come la farfalla che sa di dover morire dopo esser stata fecondata. [...] I rapporti con le donne risvegliarono in lui anche immagini di malattie terribili, di risse notturne, di polizia.”³⁶ Ancora più tardi, quando da tempo era entrato nella vita sessuale, credette di dover mettere in relazione con la sua timidezza fatti come questo: “Da un anno aveva una relazione con una ragazza di Stallmästargården. Poiché trattava sempre le donne con un certo rispetto, e non diventava mai brutale, fin quando la situazione non era matura, la ragazza cominciò a innamorarsi, e, a quanto pareva, credeva a qualcosa di serio [...]. Lei gli concesse tutti i favori tranne l’ultimo. Era una vita snervante e Johann se ne lamentò con un amico. ‘Sei troppo timido’, gli disse l’amico. ‘Alle ragazze piacciono gli uomini sfacciati.’ ‘Ma io non sono timido’, protestò Johann. ‘Ma lo sei stato all’inizio. Bisogna subito mostrare le proprie intenzioni!’”³⁷

Aveva diciotto anni quando “ebbe il primo rapporto con una ragazza. Ne rimase perplesso, come tanti altri. – Tutto qui! – [...] Si sentì tuttavia più tranquillo dopo, sano, contento, come se avesse adempiuto a un dovere”.³⁸

Frequentare prostitute gli divenne naturale.³⁹ “Normalmente teneva accese tre fiamme contemporaneamente. Una grande, sacra, pura, che vedeva proiettata nel futuro, con progetti di matrimonio, e quindi un letto coniugale, ma puro. Un’altra, una storiella con una cameriera, e poi tutta la schiera di bionde, di castane, di rosse, di nere.”⁴⁰ In una lettera del 1890 dice: “Che talento sarebbe mai quello incapace di sopportare una notte con le puttane e un po’ di botte con la polizia. Io mi sono sempre sentito molto edificato e ispirato dopo una bella baldoria”.⁴¹

Dopo aver sperimentato questa libertà sessuale che gli permette di appagarsi a ogni momento, l'amore sessuale ha forse cancellato in lui i problemi sentimentali e la tendenza alla monogamia?

Sarebbe un grave errore crederlo. Il suo desiderio di venerare la donna, il suo bisogno di legittimare le relazioni restano sempre vivi, ed è restio a legare sesso e sentimento. Nel 1873 convive per tre giorni con una governante. Le voleva bene, perché durante una malattia gli aveva dimostrato compassione, e ora lo accarezzava con dolcezza. "La passione si mescolava alla tenerezza e presto si attaccò a questa donna più di quanto desiderasse. Questo legame era così forte che fu sul punto di piombare nella disperazione quando lei andò con un altro. Una scura nube lo accecò: era pazzo di gelosia... Credette di esser vittima d'un tradimento. Lei aveva promesso e non aveva mantenuto. Poi, fu il suo amor proprio a soffrirne. Perché non aveva più occhi per lui? Ma presto fu torturato da un altro motivo. Aveva lasciato una parte della sua anima in quella donna. L'aveva trattata come suo pari, s'era interessato alla sua sorte... Il loro sangue si era mescolato, le aveva comunicato il suo slancio, aveva accordato al suo diapason le sue fibre delicate; appartenevano ormai l'uno all'altra. Ed ecco che un intruso veniva a scompigliare ciò che lui aveva ordinato... Tutto questo non era solo fisico: non era geloso di quelle donne a cui si dà solo il corpo... Era in gioco tutto il suo essere: una parte di sé era rapita, le sue viscere..., brandelli del suo corpo appartenevano a questa donna, mentre egli avrebbe voluto donarle la sua anima."⁴² Strindberg ebbe in quest'occasione una delle sue reazioni isteriche che abbiamo descritto prima. A qual punto lo potesse dominare un tale amore, che senza essere mera sessualità ne era tuttavia impregnato, lo rivela la sfrenata passione che ebbe per la prima moglie, alla quale restò fedele durante i quindici anni del loro matrimonio. Una volta dichiarò: "Vi sono momenti in cui rimpiango le prostitute, ma la mia natura monogama ha in orrore certe alternative e, in fondo, benché incompleti, i nostri amplessi ci donano godimenti psichi-

ci forse più solidi; il non soddisfare la sete che brama di estinguersi garantisce la longevità dei nostri amori".⁴³

La prima moglie, Siri von Essen, ha avuto una parte unica nella sua vita, mai, né prima né dopo, ha amato così. *L'arringa di un pazzo* ne costituisce il documento più commovente, benché sia dettata da un immenso odio per le donne e dalla disperazione della gelosia. L'autore mette a nudo senza pudore tutti gli elementi psichici del suo amore, il bisogno di adorare, di fare della donna una madonna, il risveglio della sua sensualità, il suo crescente odio per il sesso femminile. Descrive tutti i suoi stati d'animo, dall'abbandono completo fino all'ostilità, la lotta per il potere e l'indipendenza, il significato che aveva la maternità per lui e i suoi sentimenti paterni. Se lo s'interroga su che cos'è l'amore, risponde, per esempio, "il sentimento della proprietà", ma l'espressione veramente rivelatrice è questa: "Un sentimento che prevale su tutti gli altri, una forza naturale a cui nulla resiste, qualcosa come il tuono, la marea montante, una cascata, l'uragano".⁴⁴ Dopo aver letto il libro, si può forse aggiungere: questa forza si è dispiegata e consumata con una violenza elementare, non c'è mai stato né nell'unione passionale, né nella lotta che li oppone, una reciproca comprensione, una comunicazione affettiva, uno sforzo per la chiarezza invece della lotta per il predominio. Nessuno dei due cercava nell'altro un essere spirituale, non poteva quindi nascere quello sviluppo interiore nella trasparenza reciproca che è anche trasparenza a se stessi.⁴⁵

È durante questo matrimonio che inizia lentamente il processo morboso che sfocia, nel 1886-1887, nell'eruzione violenta della gelosia delirante. Dopo il divorzio, incomincia a Berlino un nuovo periodo libertino. Paul parla di cinque relazioni che Strindberg visse nel solo inverno 1892-1893 con rinnovata vitalità giovanile.

Nel maggio 1893 si risposò ed ebbe un figlio da questa seconda unione, minata, fin dall'inizio, dalle sue idee deliranti; finì ancora con un divorzio nel 1895.

Nel frattempo la malattia progrediva. Già nel 1894 si annunciò il primo accesso che portò nel 1897 allo stadio finale.

In questo periodo la sessualità di Strindberg ebbe una trasformazione spesso osservata in malati di questo tipo. La malattia può eccitare al massimo la sensualità, oppure paralizzarla fino alla frigidity, come avvenne probabilmente nel caso di Strindberg. Ha quasi ribrezzo di ciò che è sensuale, non sopporta le allusioni e i discorsi spinti usati in società, e scrive significativamente, quando la moglie lo ha lasciato: "Solo, nel mio letto che odora di donna, mi sento contento: un senso di purezza psichica, di maschia verginità, mi fa sentire il passato coniugale come qualcosa d'indecente".

Nel 1895 Strindberg ebbe ancora una breve avventura con un'inglese che aveva conosciuto in latteria. "Verso le undici, la signora si alza facendomi un cenno d'intesa. Piuttosto goffamente, m'alzo anch'io, saluto, e, dopo aver proposto alla signora di accompagnarla, la conduco fuori, tra le risate di quella compagnia di giovani impudenti. Resi ridicoli l'uno davanti all'altro, ce ne andammo in silenzio, disprezzandoci, come denudati di fronte alla folla beffarda." Per strada le prostitute li insultano. Si mette a piovere. Non ha soldi per entrare in un caffè.

Un "castigo" segue l'altro. "Non dimenticherò mai le sensazioni che m'assalirono quella notte, dopo che ebbi lasciata la signora davanti al suo portone. [...] Mendicante, con obblighi non assolti verso la mia famiglia, avevo voluto iniziare una relazione compromettente per una donna onesta. Era un crimine puro e semplice, e mi inflissi una penitenza in piena regola." All'incontro successivo la sua condotta è maldestra; la desidera, ma se ne va "bruciato fino all'osso da una fiamma impura". Infine, dice a se stesso: "Basta coll'amore! Accetto la parola d'ordine delle potenze...".⁴⁶ Non lo sentiremo più parlare di relazioni con donne. Contrasse un terzo matrimonio che durò dal 1901 al 1904. Nacque un bambino da questa unione, ma non sappiamo niente di preciso sulla sua vita psichica in questo periodo.

Se ci si chiede perché Strindberg dia un giudizio così severo sulle donne, sul rapporto tra i sessi e sul matrimonio, si vedrà che le sue opinioni sono ispirate alla sua esperienza perso-

nale. Al periodo di libertà e di attaccamento passionale alla prima moglie corrisponde un antifemminismo piuttosto teorico che esisteva già prima dell'inizio del processo morboso, antifemminismo cui non era estranea l'antipatia nei confronti di Ibsen. Nella seconda fase, assieme alle punte estreme della gelosia disperata, cresce la misoginia che gli ispira drammi come *Padre e Compagni*. Verso la fine della sua vita l'odio che rendeva la donna responsabile di tutto il male diminuisce; ritorna a una visione più equilibrata che considera entrambi i sessi colpevoli e sottomessi a una specie di fatale maledizione.

Già dall'epoca di *Maestro Olof* (1872), l'antagonismo dei sessi è, per Strindberg, un problema. Egli stesso data *a posteriori* intorno al 1880 la vera "scoperta" della questione della donna.⁴⁷

In origine, il problema è essenzialmente economico: la concorrenza della donna e lo sfruttamento dell'uomo. Si lascia che la donna invada il campo delle attività maschili, senza per questo dispensare l'uomo dai suoi doveri di marito e di padre. Nel 1885 appaiono le *Novelle matrimoniali*, in cui l'autore crede di trattare la questione con imparzialità, ma dove conclude quasi sempre a detrimento della donna. Descrive il quadro che si trova davanti in una pensione svizzera: "Le vedeva a tutti i pasti, fra i pasti, tutto il tempo e dappertutto; oziose, chiacchierone, pretenziose e avidi di piacere. C'erano donne intelligenti..., donne scrittrici, donne malate, donne fannullone, donne giovani, belle donne. Quando le vedeva oziare... si chiedeva: di cosa vivono queste parassite con i loro figli?... Allora scopriva il destino del padre di famiglia. L'uomo stava seduto dietro una scrivania nella cupa città londinese; era stato mandato a Tonchino; lavorava nel suo ufficio di Parigi aspettando le vacanze; viaggiava in Australia per affari, per poter mettere da parte la dote alla figlia...". Contempla la soggezione dell'uomo nella figura di un marito che sostiene la moglie malata a ogni passo, portando le sue sciarpe, la sua sedia, le sue cose. Trova solo matrimoni in cui l'uomo è tartassato, e se ne stupisce. Infine trae la conclusione: "Solo le donne insignificanti valgono qualcosa, perché fanno ciò che l'uomo non può fare".⁴⁸

Già nel 1869 Strindberg si dichiara contrario “senza esitazione, istintivamente” a che la donna eserciti la professione medica.

Se la donna “invadesse il campo maschile, l'uomo dovrebbe liberarsi dei doveri di capofamiglia, e la paternità non l'attirerebbe più”.⁴⁹

Le riflessioni di Strindberg sono più profonde quando cerca di capire la vita sessuale nelle sue necessità ritrovandovi la stessa ineluttabile discordia. Esempio ne sono queste osservazioni del 1886: “L'amore puro è un sentimento contraffatto [...]. L'amore [...] deve essere sensuale [...]. Nel corso dell'ebbrezza, gli animi si accordano tra loro e nasce la simpatia. La simpatia è l'armistizio, il compromesso. Quando il legame sensuale si è allentato, di solito esplode l'antipatia, e non viceversa. [...] Può nascere ed esistere amicizia tra i due sessi? Solo apparentemente, poiché i sessi sono nemici nati [...]. Ecco perché i matrimoni spirituali sono impossibili: portano alla schiavitù del marito [...]”.⁵⁰

In meditazioni come queste Strindberg getta sulla causa della rovina del suo matrimonio uno sguardo reso acuto dal timore dell'oppressione e dalla mania di gelosia e di persecuzione, e vi attinge l'ispirazione per quei drammi pieni d'odio scritti verso la fine degli anni Ottanta; non scriverà mai più così. La malattia imboccherà altre strade.

Ma le idee di fondo restano le stesse. Fino all'ultimo Strindberg ha considerato la questione della relazione tra i sessi nel medesimo modo, solo che a poco a poco si convince che pure l'uomo ha la propria responsabilità, mentre in precedenza riteneva che le donne fossero all'origine di ogni male. Tuttavia continua a vedere le donne con “occhio severo”.⁵¹ Applaudiva il libro di Weininger (*Sesso e carattere*). Secondo lui Weininger ha sigillato la sua fede con la morte. “Stavo per far altrettanto nel 1880”, dirà Strindberg, “solo con la mia scoperta. Perché non è semplicemente un'opinione, è una scoperta e Weininger un inventore: che uomo strano, enigmatico è questo Weininger!... il suo destino? Ha forse tradito il segreto degli dei, svelato il fuoco?”

Tutte le relazioni di Strindberg con le donne sono pervase da una concezione di fondo che egli stesso ha sottolineato con vigore: "Niente ferisce l'essere umano come vedere gli altri leggere nel suo cuore, e questo accade nel matrimonio. Gli sposi non possono nascondersi le profondità del loro cuore. Ciascuno legge i segreti pensieri dell'altro. Arrivano a credere di spiarsi reciprocamente... Per questo sono indifesi l'uno davanti all'altro. Trovano un giudice al loro fianco pronto a condannare i cattivi desideri appena germogliano..."⁵² Ritroviamo questo *leitmotiv* in tutta l'opera di Strindberg. Rifiuta l'incondizionata trasparenza e comunicazione che non conosce limiti. Ecco perché non ebbe mai vere amicizie e tanto meno veri amori. Si confinò nel mondo degli istinti, della passionalità, dell'erotismo, il che non significa che si limitasse al sesso, ma non penetrò mai in ciò che è specificamente spirituale, che tende alla totalità e alla continuità, al dono di sé per trovare la propria essenza, al rischio corso per guadagnare se stessi. L'impossibilità di uno scambio pieno e autentico aumenta con la psicosi e la mania di persecuzione, e rende infine impossibili qualsiasi convivenza umana.

Quando morì, Strindberg fu seppellito, secondo il suo desiderio, con la Bibbia posata sul cuore.

3

LE OPERE DI STRINDBERG

Esaminando la cronologia delle opere di Strindberg appare evidente la relazione con il decorso della sua malattia: negli anni in cui questa progredisce ed esplode la produttività poetica è nulla. Dalla fine del 1892 sino al 1897 Strindberg non scrive nulla che abbia rilevanza artistica. Tra il 1892 e il 1895 si occupa ancora di ricerche alchemiche e scientifiche; nel 1896 anche queste cessano quasi del tutto. Subentrano le esperienze schizofreniche, le fughe continue, lo studio di Swedenborg. Dal 1896 in poi Strindberg prende solo appunti che l'anno seguente gli serviranno per *Inferno* e *Leggende*. Nel 1898 la produzione letteraria, soprattutto teatrale, riprende con intensità.

Un altro fatto significativo è la limitazione della produzione teatrale a determinati periodi: 1870-1872, 1879, 1881-1882, 1887-1888, 1892, 1898-1901, 1903, 1907-1909. Tutti gli altri anni appaiono vuoti da questo punto di vista. Ma ciò non è da ascrivere al processo morboso, corrisponde semplicemente a normali fasi psicologiche.

Dobbiamo soprattutto accertare se è ravvisabile un cambiamento complessivo nelle opere dopo quel periodo improduttivo corrispondente all'acme della malattia. In un primo momento sembra più giusto chiedersi se l'inizio della malattia porti un cambiamento nelle opere. A queste domande si può rispondere che riguardo alla forma e al risultato artistico non si è avuto un mutamento essenziale. Si potrebbe forse dire che le opere che precedono la psicosi appaiono più pregnanti, più

vigorese, più articolate, e quelle che la seguono più monotone, più noiose. Vi si trovano banalità e ingenuità che sono altrove impensabili. Ecco il giudizio di Paul su Strindberg dopo *Inferno*: “Non era più la stessa persona. Non era più il titano, non c’era più quell’indefessa ricerca della verità e quella spicciata auto-analisi [...] La potenza tumultuosa delle sue parole il cui crescendo era irresistibile [...] aveva perso la sua forza. Prese la rincorsa, soprattutto quando riprese in mano progetti rimasti a metà [...] con lo stesso slancio con cui li aveva iniziati a suo tempo. Ma poi improvvisamente gli mancò il fiato, il conquistatore si fece contemplativo e affondò in una stanca rassegnazione”.¹ Ma giudizi di tal fatta non sono convincenti, anche se, come credo, sono corretti; essi non dimostrano altro che un certo calo spiegabile con l’invecchiamento. La schizofrenia produce alla lunga risultati di questo genere senza che si possano considerare come specifici; al contrario, più tipico è il persistere, accanto a essi, delle capacità creative e intellettuali.

Palese è, invece, l’influenza della malattia sul contenuto delle opere. Il primo accesso esaspera l’odio per le donne e ispira testi come *Padre* e *Compagni*. Il secondo porta, a partire dagli anni Novanta, nuovi colori, nuove atmosfere. Il suo stile naturalista diventa esoterico; ottiene risultati sorprendenti trattando con realismo temi improntati alla teosofia.

Strindberg attinse sempre dalla sua vita il materiale per le sue opere. Ne *La sala rossa* del 1879 ne abbiamo un esempio per i primordi della malattia. *Padre* è in parte autobiografico: il bambino non è suo; la donna vuole il potere a tutti i costi; si appropriava delle sue lettere; non vuole saperne del suo lavoro intellettuale; riesce a far credere alla gente che è pazzo; lui finisce in camicia di forza; l’importante è la volontà di certezza.

In questo dramma Strindberg mette in scena la vita descritta ne *L’arringa di un pazzo*, come più tardi quella di *Inferno* in *Verso Damasco*. L’esperienza delirante è la fonte che alimenta più di un’opera: l’atmosfera onirica, il colpo di vento, il cibo cattivo, i problemi filosofici, gli studi pseudoscientifici (esposti più tardi separatamente nei *Libri Blu*). Sarebbe facile com-

pilare un inventario con il materiale “schizofrenico” delle opere tarde; ma qui sarebbe fuori luogo.

Il gusto di Strindberg per la confessione può sembrare una delle sue doti più grandi. Espone la sua vita davanti al pubblico con una franchezza brutale, senza alcun riguardo né per sé né per gli altri. È capace di indiscrezioni inaudite e di un'incredibile mancanza di tatto. La sincerità scaturisce dalla foga momentanea.

Non si cela, ma è subito pago di ciò che dice; prende per verità le sue affermazioni, purché siano brillanti e persuasive. Non sente alcun bisogno profondo dell'autoanalisi incondizionata e infinita, dell'illimitata chiarezza di sé. In questo è superficiale in confronto a Nietzsche o a Kierkegaard. Comunica con veemenza i suoi giudizi del momento, ma non indaga, non approfondisce, e, per quanto il suo procedimento possa essere sperimentale, non si mette mai seriamente in questione. È una veridicità che frantuma la verità e s'enuncia soltanto in asserzioni frammentarie. Non è un amore spirituale della verità che cerca l'unità senza nulla tralasciare. Certo Strindberg non mente mai, quello che dice è davvero sincero nel momento in cui lo dice, è soggettivamente vero. Ma ciò non toglie che le cose gli si formino e trasformino sotto le mani, soprattutto se viste da lontano, in retrospettiva, e cambino aspetto nella luce cangiante dell'attimo vissuto.

Ecco perché la sua confessione è tanto più vera quanto più è espressione immediata di un presente, come *L'arringa di un pazzo* per il 1888, periodo del più intenso delirio di gelosia; e così *Inferno* e *Leggende* per gli anni 1894 e 1897. Lo stesso episodio del primo matrimonio risulta invece fortemente rimaneggiato in queste due ultime opere perché rivisto dalla prospettiva del 1888, così come in *Divisi* il secondo matrimonio, perché visto dieci anni dopo, durante lo stadio finale. La veridicità di Strindberg non lo porta a paragonare, riflettere, riunire i dati, interrogarsi; piuttosto è l'effetto di una sincerità momentanea. Non sopporta influenze; non cerca di abbellire o di deformare i fatti consapevolmente. Si è spesso dato in pasto al pubblico. Ma a parte le deformazioni dovute alla follia,

sta proprio in questo il limite della sua verità: nell'isolare i fatti e nel fanatismo delle sue asserzioni.

Strindberg non ha mai conosciuto la riservatezza, ma senza dubbio la malattia ha avuto la sua parte nella brutalità con cui denudò se stesso e gli altri. È frequente in questi malati la perdita di quei sentimenti chiamati "tatto", "comprensione", "riguardo"; regole abitualmente difficili da infrangere, ma a cui Strindberg, negli ultimi tempi, non sembrò molto sensibile. Giunse a un grado d'impudenza che passò ogni limite. È stupefacente che a distanza di appena dieci anni volesse pubblicare la corrispondenza con la moglie del 1875-1876, esponendo agli occhi di tutti la sua vita intima e quella di molte altre persone. Gli editori si rifiutarono.² Forse è il caso di vedere in questa condotta un sintomo della malattia nascente.

PARTE SECONDA

SCHIZOFRENIA E CREATIVITÀ

Se vogliamo riassumere in una formula la relazione che sussiste in Strindberg tra il processo schizofrenico da un lato e la concezione del mondo e le sue opere dall'altro, troveremo che il significato essenziale della malattia sta nel materiale che fornisce. A ciò si aggiunga la violenza con cui questo materiale si impone, la veemenza del delirio di gelosia, e la persistenza, la caparbia nell'interpretare in senso teosofico le esperienze schizofreniche. La forza di Strindberg non nasce mai da un'idea, bensì da problemi vitali per la sua esistenza. Il suo atteggiamento di fronte al mondo non viene modificato dalla malattia. Né prima né dopo egli è un profeta. Non abbraccia mai una confessione religiosa, né diventa membro o fondatore di una setta, ma rimane scettico, "sperimentatore" malgrado tutto. Formulate intellettualmente, le sue interpretazioni non sono per niente creative, ma restano tributarie della tradizione del teosofismo, e perciò generalmente comunicabili e comprensibili. E questo anche se affondano le loro radici in quelle esperienze schizofreniche che scavano un abisso tra lui e il mondo. Ecco perché ritrova se stesso non già negli scritti teosofici correnti, ma in Swedenborg, che a sua volta riprese antiche tradizioni facendole rivivere col sangue della propria esperienza schizofrenica, molto più ricca di quella di Strindberg.

1

SWEDENBORG

Nell'immenso campo della schizofrenia i malati del tipo di Strindberg formano una categoria delimitata e, anche se assai numerosi, non rappresentano che una minoranza. Generalmente sono capaci di riconoscere e giudicare la malattia in altri, ma non in se stessi, cosa che gli preclude ogni incontro con i loro simili. Da qui il detto che è più facile che un pazzo trovi cento seguaci fra i sani che uno solo fra i pazzi. Si è spesso visto uno schizofrenico fondare una setta o movimenti simili ed essere il solo malato mentre i suoi adepti sono normali o tutt'al più isterici.

Abbiamo notato che Strindberg, quando conobbe persone schizofreniche, constatò con soddisfazione in esse esperienze simili alle sue, senza per questo legarsi con loro sentimentalmente o intellettualmente. Tale fu anche il suo rapporto con l'opera di Swedenborg.

Se questo dogmatico gli fu accessibile, non fu a causa della sua concezione filosofica di origine cristiano-protestante, ma grazie alle sue esperienze schizofreniche; è proprio il realismo di questa esperienza visionaria ad attirarlo. Mai Strindberg si sarebbe affiliato a una setta swedenborghiana.

Descriviamo ora la schizofrenia di Swedenborg nei suoi tratti più caratteristici; malgrado una grande affinità con quella di Strindberg, le differenze sono notevoli. Ciò che hanno in comune è il "processo", che non toglie loro la facoltà di riflettere, di ordinare, di orientarsi, e che appare e progredisce in momenti determinati suscitando fenomeni simili.

Swedenborg¹ visse tra il 1688 e il 1772. Aveva raggiunto in Svezia fama e un'eminente posizione come scienziato di rango, quando, nel 1743, la sua vita fu sconvolta e consacrò il resto della sua opera alla teosofia e alla religione. Nel 1745 chiese di venir sollevato da tutti i suoi incarichi. Più tardi racconta: "Il Signore si rivelò a me, suo servo, nell'anno 1743 e mi aprì gli occhi sul mondo spirituale. Così mi diede fino al giorno d'oggi il dono del commercio con spiriti e angeli. Da allora ho pubblicato molti degli arcani che ho visto e che mi si sono rivelati. Così, tra gli altri, cose di estremo valore per la salvezza e la saggezza: del cielo e dell'inferno, dello stato degli uomini dopo la morte [...] della parola e del suo senso spirituale".

Dovette esservi per Swedenborg, com'è frequente nei processi schizofrenici, uno stadio latente assai lungo. Quello stato in cui il mondo spirituale gli si rivelò e i misteri soprannaturali gli apparvero incarnati, non giunse subito. Continuò i suoi studi di scienze naturali che del resto avevano sempre avuto una portata filosofica, e non li concluse che nel 1745 con la pubblicazione dell'ultimo volume del suo *Regnum animale*. Ma già nel 1736 aveva vissuto uno stato che non dimenticò e che chiamò *deliquium*, stato di leggera vertigine, visione di una luce, sonno che lasciava la sensazione d'essere stato purificato e liberato nella testa. In quell'epoca cominciò ad annotare i propri sogni in cui "vedeva dei segni." Dato che questi appunti (1736/1740) sono andati perduti, non sappiamo niente di preciso prima dell'anno 1743 durante il quale iniziò il diario dei sogni, tenuto per due anni. I sogni hanno cambiato tema, abbondano di contenuti erotici, mentre di giorno constata con sorpresa che il desiderio sessuale è scomparso.

Quasi tutti i sogni gli sembrano significativi. Già da anni il suo interesse religioso si faceva più marcato nei suoi lavori scientifici, ora predomina. A parte questi numerosi sogni insoliti ha delle visioni, dapprima rare, poi regolari, che sopravvengono nel corso delle crisi.

Eccone qualche esempio, scelto tra le prime:

a) 1744: "Andai a letto alle dieci [...] mezz'ora più tardi

sentii un rumore sotto la mia testa. Credevo che fosse il Tentatore che usciva. D'un tratto mi prese un brivido che partendo dalla testa percorse tutto il corpo. Questo si ripeté varie volte alquanto rumorosamente [...]. Poi mi addormentai, e verso la mezzanotte, l'una o le due, mi assalì un brivido fortissimo dalla testa ai piedi con un tale fragore come se molti temporali scoppiassero. Fui scosso in modo indescrivibile e gettato a faccia in giù [...]. Ero del tutto desto [...]. Mi stupì e riflettei che cosa mai questo significasse. Parlai come se fossi sveglio, ma mi accorsi che le parole mi furono poste in bocca: o onnipotente Gesù [...]. Congiunsi le mani per pregare e allora sentii una mano che premette forte la mia. Continuai nella mia preghiera [...] nello stesso momento ero seduto nel suo grembo e vidi il suo volto [...]. Mi parlò e chiese se avessi un certificato di salute. Io risposi: Signore, lo sai meglio di me. – Ebbero, disse, allora fallo...”.

b) 1745: “Ero a Londra e pranzai alquanto tardi in una taverna [...] Avevo fame e mangiai di buon appetito. Verso la fine del pasto notai qualcosa di torbido davanti agli occhi, si fece buio, e vidi il pavimento pieno dei più orrendi animali striscianti come serpenti, rospi e simili. Ero perplesso perché ero completamente cosciente e lucido. Finalmente l'oscurità vinse, poi si sguarciò d'un tratto, vidi in un angolo della stanza un uomo seduto. Dato che ero completamente solo, mi spaventai delle sue parole: ‘Non mangiare tanto’. Di nuovo mi venne il buio davanti agli occhi, ma presto si rischiarò [...]. Questo spavento inaspettato affrettò il mio ritorno [...]. Andai a casa, ma durante la stessa notte mi apparve lo stesso uomo, e questa volta non mi spaventai. Disse di essere Dio il Signore [...], che mi aveva prescelto per rivelare agli uomini il contenuto spirituale della Sacra Scrittura [...]. Nella stessa notte, per mio convincimento, mi furono aperti inferno e cielo dove riconobbi persone di mia conoscenza. Da questo giorno rinunciai a ogni conoscenza terrena e lavorai alle cose dello spirito [...]. Da allora il Signore assai spesso aprì i miei occhi così che potevo vedere in pieno giorno dentro all'altra vita e conversare in stato di veglia con angeli e spiriti”.

c) Swedenborg ritorna su questo avvenimento nel suo primo grande commentario della Bibbia: "Simili forme (rospi) mi si mostrarono una volta che uscivano da me e questo con tanta chiarezza che li vidi strisciare davanti ai miei occhi: improvvisamente si raccoglievano in un'unica figura, diventavano fuoco e poi scoppiavano con un rumore che mi risuonò nelle orecchie come uno sparo. Dopo il luogo era pulito. Questo è successo a Londra nell'aprile del 1745. Attraverso i miei pori uscì come un fumo, ma sul pavimento vidi un gran numero di serpenti striscianti".

Swedenborg distingue tra questi stati in cui sente e vede ciò che accade nel mondo soprannaturale e i sogni che considera semplici segni importanti fino al 1745, prima delle rivelazioni dirette. Questi nuovi stati, che ricorreranno per tutta la vita, sono stati tra il sonno e la veglia in cui "non si sa altro che d'essere completamente desti". Più tardi, descrivendoli, li chiamerà "rapimenti", distinguendoli in due forme:

1. Lo spirito si estranea dal corpo: "Ciò che riguarda il primo punto, l'allontanamento dal corpo, succede così: l'uomo viene posto in un certo stato che è uno stato intermedio tra il sonno e la veglia, in cui non sa altro che d'essere completamente desto. In questo stato ho visto e sentito chiaramente e distintamente spiriti e angeli e li ho anche toccati, ma stranamente, come se il mio corpo non partecipasse".

2. "Per ciò che riguarda il secondo punto, il corpo rapito allo spirito e condotto lontano in un altro luogo, io ho provato due o tre volte che cosa è questo e come accade. Voglio dare un solo esempio: stavo camminando nelle strade di una città e per i campi e ciò conversando allo stesso tempo con spiriti, ma non sapevo altro che d'essere desto e pure vedevo tutto come al solito, ma quando ebbi camminato così per varie ore mi accorsi a un tratto, e lo vidi con i miei occhi corporei, d'essere in tutt'altro luogo."

Dal punto di vista psicologico si tratta in ambedue i casi dello stesso fenomeno: crisi schizofreniche a coscienza lucida, con orientazione doppia² e manifestazioni che vanno secondo la loro forma, dall'allucinazione vera fino alle semplici idee in-

ventate, passando per le pseudoallucinazioni (voci e immagini interiori).

Il linguaggio degli spiriti è chiaro quanto quello degli uomini; questo linguaggio, dice Swedenborg, entra prima nel suo pensiero e da lì raggiunge, attraverso una via interna, l'organo dell'udito. Spesso intervengono spiriti maligni che "nutrono un odio infernale per gli uomini e non desiderano niente più ardentemente che di corromperli nell'anima e nel corpo". A un curioso, che vorrebbe anche lui vedere gli spiriti, Swedenborg dice: "State in guardia. Questa è una via che mena dritta al manicomio. Perché l'uomo non sa in questo stato, quando fruga nei misteri delle cose spirituali, preservarsi dagli inganni dell'inferno..."

Dapprima Swedenborg parlò apertamente delle sue visioni, più tardi divenne più riservato, ma lo si sentì spesso la notte parlare ad alta voce nella sua stanza, alle prese con gli spiriti maligni e, infine, anche di giorno. Spesso il suo sguardo era irriconoscibile, aveva come un fuoco negli occhi. Molti lo ritennero pazzo. Non andò più in chiesa, perché là, disse, gli spiriti lo infastidivano contraddicendo continuamente il predicatore.

Gli spiriti gli giocavano *tiri inattesi*. "Fanno sì che lo zucchero sappia di sale." "Danno ai cibi un odore di escrementi e di urine."

Percepisce gli spiriti in determinate parti del corpo, nella testa, nello stomaco, ecc. Alle volte comprende il loro discorso muto dai movimenti involontari della sua bocca.

Riassumiamo l'*evoluzione della psicosi* perché è essa che, assieme a certi fenomeni specifici, fornisce la prova della schizofrenia: dopo uno stadio iniziale che comincia nel 1736 (quando Swedenborg ha quarantotto anni), nel 1743-1745 sopravviene la fase acuta con fenomeni d'angoscia, grande agitazione, crisi. Segue la calma, Swedenborg diventa sicuro e la sua personalità si armonizza. Le innumerevoli rivelazioni e visioni che lo accompagneranno tutta la vita hanno perso completamente il carattere sconvolgente che avevano nel diario dei sogni. C'è un abisso tra le descrizioni febbricitanti di que-

sto diario e i racconti sereni delle sue esperienze nel mondo degli spiriti nel *Diarium spirituale*.

L'ultima tappa della vita di Swedenborg (dall'età di 57 anni fino alla morte sopravvenuta a 84 anni) ci offrirà ancora qualche esempio delle sue visioni. In tutti gli scritti teologici dopo il 1745 considera il suo commercio con gli spiriti come un fatto acquisito e porta queste "esperienze" come "prova" delle sue asserzioni. "Solo chi può, con la grazia di Dio, vivere allo stesso tempo nel mondo spirituale con gli angeli e nel mondo naturale con gli uomini, può insegnare queste conoscenze."

Il Signore "nella sua bontà ha aperto il mio spirito per farli contemplare cielo e inferno e vedere come sono fatti".

Ciò che Swedenborg vide e sentì nei suoi stati visionari gli servì per costruire come una storia naturale del mondo soprannaturale, una topografia delle sue sfere, dello stato dell'uomo, e di determinati personaggi dopo la morte. L'idea fondamentale è quella dei due mondi, naturale e spirituale, che si corrispondono, sono in relazione reciproca, ma in un modo che non permette alla massa degli uomini di conoscere il mondo spirituale. Quanto alle sue visioni e alle descrizioni che ne fa, basteranno pochi esempi. Sono nel loro insieme, come gli scritti di molti schizofrenici, monotoni, ripetitivi, noiosi, aridi e infine lungi dall'essere vissuti, vengono confinati nell'immediato per mascherare, sotto la pretesa patologica di costituire una "prova", idee raccolte altrove.

"Svegliandomi mi immersi in una profonda meditazione su Dio. Quando alzai gli occhi, vidi nel cielo una luce ovale, bianchissima. Mentre la guardavo, si espanse sempre di più fino a raggiungere l'orizzonte. Allora mi si aprì il cielo e vidi cose meravigliose. Al lato meridionale dell'apertura, degli angeli stavano in cerchio e conversavano", ecc.

"Voglio qui rivelare un punto di questo mistero celeste di cui testimonio: tutti gli spiriti celesti hanno la fronte volta verso il Signore come verso il loro sole, gli spiriti infernali, invece, gli mostrano le spalle." Assiste a una disputa dei discepoli di Aristotele, Descartes e Leibniz: "Mi circondavano: gli aristotelici stavano alla mia sinistra, i cartesiani alla destra, e i disce-

poli di Leibniz dietro di me. Un po' più in là vidi tre uomini coronati di lauro, e la voce interiore mi disse che erano i capi di queste scuole. Dietro a Leibniz ce n'era un altro che gli teneva un lembo del vestito. Era Wolff...".

Il Signore "mi ha permesso di parlare dopo la morte con tutti coloro che avevo conosciuti durante la loro vita terrena. Così intrattenni rapporti con alcuni di essi per pochi giorni, con altri per mesi, con altri ancora per molti anni, e altrettanto con centomila altri in cielo e nell'inferno. Con alcuni ho parlato due giorni dopo la loro morte [...]. Dissero di non sapere di aver perduto qualcosa, ma erano semplicemente passati da un mondo all'altro. I loro pensieri e desideri, sentimenti e gioie sono gli stessi come sulla terra. I primi tempi dopo la morte conducevano una vita simile a quella che conducevano sulla terra, questa cambia solo gradualmente, secondo ch'essi vadano al cielo o all'inferno...".

Le indicazioni topografiche sono spesso di una precisione sbalorditiva: "Questi abitano ad altezza media, poco più in basso a sinistra del cielo cristiano"; di una grande città del mondo celeste dice: "Vidi queste costruzioni e dovetti ammirare l'accortezza della loro disposizione, la loro illimitata possibilità d'estensione".

Un altro mezzo per entrare in relazione con il mondo invisibile è la comprensione del significato nascosto della parola. "Il legame fra il signore e l'uomo si crea attraverso il senso celato della parola. Perciò la parola è superiore a ogni opera scritta."

Enumera i Libri Santi che posseggono un senso nascosto che non tutti sono in grado di afferrare: "La ragione umana non può comprendere lo spirituale e tanto meno il divino, se il signore non l'ha illuminata [...]. Il suo cuore viene aperto, la sua anima cammina nella luce celeste. L'illuminazione è apertura veritiera dell'anima interiore [...]. Nell'illuminazione essa vede la verità contenuta nella parola, per grazia del Signore, non da se stessi...".

È questo un sintomo tipico: i malati credono di trovare fin negli annunci dei giornali un senso nascosto che pare loro evi-

dente, e certi di non averlo inventato, interpretano sistematicamente questi dati, aggiungendovi del loro.

Swedenborg deve la sua celebrità soprattutto ad alcuni racconti che dovevano dimostrare la sua chiaroveggenza e il suo dono di comunicare con i defunti.³

Il contenuto di ogni esperienza vissuta – anche se completamente “delirante” – deve sempre costituirsi in pensiero, cosa che la rende sempre comunicabile. Nella misura in cui l’esperienza è divenuta pensiero, può esprimersi; questi pensieri dipendono principalmente dall’ambiente e da una certa formazione intellettuale.

La forma particolare d’esperienza di Strindberg e di Swedenborg, tuttavia, non è possibile che in certe condizioni patologiche evidenti. Kant lo esprime così: “Non si saprebbe acquisire la conoscenza intuitiva di un altro mondo senza sacrificare una parte della ragione che c’è necessaria a questo mondo”. Ma qui non parliamo che del contenuto di un’esperienza vissuta con evidenza reale e tangibilità immediata, altrimenti non può trattarsi che di menzogne poetiche, immaginazione, imitazione.

Per quanto siano specifiche queste esperienze patologiche, inaccessibili ai non schizofrenici, appena il malato ne parla, le esprime in categorie generali. Queste categorie formano un quadro di convenzioni autonomo, e non sono né sane né malsane, non hanno valore psichico, sono un semplice mezzo di comunicazione. Ciò spiega come sia possibile una certa concordanza tra le costruzioni razionali dei normali e il messaggio soprannaturale di questi schizofrenici.

Il nodo del problema è sapere se esista oggettivamente un mondo soprannaturale, situato in un’altra dimensione. O si dimostra l’esistenza di questo mondo con mezzi concreti ed esperimenti scientifici – e questo porta ai tentativi con la telepatia, ecc., che come sappiamo finora non hanno dato nessun risultato convincente, e le cui premesse logiche non sono state chiarite nella maggior parte dei casi; oppure queste rivelazioni non fanno che corrispondere a un bisogno metafisico, a una fede che non necessariamente è schizofrenica, ma che, in que-

sto caso, non potrà trovare un compimento sensibile (salvo certe manifestazioni isteriche o tipicamente patologiche che fanno parte di sindromi conosciute). Oppure si può credere che rispondano a un bisogno poetico-mitico in cui non ponendosi seriamente la questione della realtà, essa acquista comunque un significato del tutto diverso. Infine, si può provare l'esistenza di questo mondo soprannaturale, dandogli la piechezza sensibile dell'esperienza soggettiva: essa, infatti, costituisce la prova fondamentale per Strindberg come per Swedenborg. Capita che questi malati riescano a rappresentare le loro impressioni con ricchezza straordinaria, conferendogli quasi una presenza carnale; se soddisfano anche gli altri bisogni di cui parliamo, le loro creazioni possono acquistare rilievo culturale.

Ma questo rilievo sta nel materiale che forniscono, è quindi esteriore. Possiamo chiederci se in altri tipi di schizofrenia si produca un diverso rapporto con l'intelletto.

La *diagnosi* di schizofrenia per Swedenborg è stata contestata. Gruhle la ritenne inverosimile, benché non impossibile; a me sembra invece certa, malgrado l'insufficienza dei dati che non permette una diagnosi perentoria come quella di Strindberg.

Si potrebbe supporre che si tratti di isteria come nel caso di santa Teresa e altri. Ma ciò sarebbe molto più sorprendente all'età di Swedenborg che non la comparsa tarda della schizofrenia, e soprattutto non spiegherebbe i fenomeni elementari. È lecito interpretare il suo pensiero sia storicamente, nella prospettiva di una tradizione religiosa, sia con interessi che lo occupavano già prima della malattia; tuttavia, è il modo in cui lo vive che presuppone la schizofrenia. Comparandolo con altri mistici, si ritroverà in tutti la stessa evoluzione: fase iniziale, crisi, calma. Comunque, ritengo quest'idea metodologicamente insufficiente, poiché cercare di comprendere la causa di tali esperienze (di cui non si può veramente cogliere la ragione), unicamente avvicinandole a delle vite che conosciamo solo attraverso la storia, e senza compararle a fatti osservabili nel presente, è un compito irrealizzabile. Inoltre, guardando

le cose da vicino, realisticamente, si noteranno differenze considerevoli tra i mistici “patologici” (per quanto sia possibile uno studio biografico); per esempio un confronto fra santa Teresa e Swedenborg equivarrebbe al paragone fra isteria e schizofrenia. Infine, i grandi mistici, coloro il cui pensiero è veramente creativo (Plotino, Meister Eckhart, Tommaso d'Aquino), non sono né isterici né schizofrenici, e nemmeno classificabili nella categoria del patologico. Ritorneremo su questo punto nell'ultimo capitolo.

2

PSICHIATRIA, SCHIZOFRENIA E INTELLETTO

Se lo psichiatra non si limita all'analisi di sintomi manifesti pur con criteri definiti, se cerca d'intuire, da filosofo, l'unità dell'esistenza umana, farà talvolta un'esperienza difficilmente formulabile; ciò che può dirne non lo soddisfa, perché qui tutto è vago e indeterminato. Si tratta di schizofrenici nella fase acuta e generalmente all'inizio della malattia, o addirittura nello stadio latente e durante il primo accesso. Questi malati sono molto differenti da Strindberg e Swedenborg.

Possono cadere in seguito in stati di estrema demenza o di apatia permanente. Ma in un primo momento sembra d'intravedere in essi una profondità metafisica. Ci è, tuttavia, difficile afferrare quest'esperienza e, se vogliamo descriverla, non possiamo farlo che molto indirettamente. Si direbbe che nella vita di queste persone si produca un'illuminazione fuggevole, che suscita l'orrore e la felicità, per poi affondare nello stadio finale di deficienza irreversibile lasciando solo reminiscenze. Si sentirà spesso parlare di persone che all'inizio della malattia suonavano il piano in modo così toccante che agli ascoltatori sembrava di non aver mai provato niente di simile. Altri malati creano opere d'arte rivelatrici di quest'eccitazione profonda, nel campo della poesia e della pittura, anche se spesso non hanno valore intrinseco. Vivono sovente una vita intensa, assoluta; la loro passione è estrema, si comportano in modo disinibito e più naturale, ma anche imprevedibile, demoniaco. Sembra che una meteora attraversi il nostro mondo dagli orizzonti limitati, e prima che il mondo circostante si sia riavuto

dallo stupore, questa apparizione demoniaca ha già trovato la sua fine nella psicosi o nel suicidio.

Naturalmente, i malati che colpiscono per la loro profondità sono rari. E tuttavia è frequente una certa disposizione a una visione del mondo, e alle problematiche a questa connesse. Solo un talento originario potrà mantenere, malgrado la malattia, tutta la sua efficacia, ed esprimere in un'opera le esperienze che altrimenti resterebbero del tutto soggettive. Ma queste, se non derivano da una concezione preesistente che si è dispiegata nella psicosi, resteranno rudimentali, più sensibili che soprasensibili; vi s'incontrerà la paura piuttosto che l'angoscia religiosa, l'euforia invece della beatitudine metafisica; è il caso più comune. Ci limitiamo a notare che non sono rari i malati che ci appaiono "profondi" all'inizio della psicosi.

È un quadro questo che va, per quanto possibile, definito e chiarito. Che tali esperienze siano "puramente soggettive" è certo, ma ciò vale per tutta la vita psichica. Anche la paura è soggettiva; oggettiva è la dilatazione della pupilla, l'espressione del volto, ecc. Interpretare questi segni come espressione della paura è già soggettivo. Il lato oggettivo di un'esperienza filosofica soggettiva sono le parole e gli atti, per esempio, la forma e il contenuto di una poesia. È necessario dapprima comprendere i segni affinché essi acquistino per noi un senso riferibile alla nostra esperienza; ora, questo senso lo si può esprimere oggettivamente. Per formularlo occorrono concetti. Noi parliamo di sentimenti, di percezioni, di contenuti, ecc. Per chiarire meglio ciò che mi preme, mi pare opportuno introdurre, senza pretendere peraltro di trarne delle più ampie conclusioni, questa riflessione: quando consideriamo la vita psichica ne vediamo l'aspetto soggettivo, per esempio i sentimenti, e l'aspetto oggettivo, cioè le cose concrete che percepiamo, immaginiamo, contempliamo. Per analizzare l'esistente non basta tener conto del reale; tramite esso bisogna individuare un mondo spirituale più vasto che noi in parte oggettiviamo nel momento in cui lo consideriamo. Possiamo allora rappresentarci lo spirituale in un'esistenza soggettiva, imma-

ginare che lo spirito sia eterno, sottratto alle leggi del tempo, e che si riveli nell'esistenza temporale in forme che la psicologia chiama sentimenti o emozioni. Quest'esistenza demoniaca, questo perenne superamento e compimento di sé, questo vivere in estrema vicinanza con l'assoluto, in beatitudine e orrore, eppure in eterna inquietudine, tutto questo, noi dobbiamo vederlo slegato dalla psicosi. Ora accade che quest'elemento demoniaco, che nell'uomo sano opera in modo moderato e ordinato e si finalizza nella creatività, si scatena invece nella malattia con estrema violenza. Non che questa forza demoniaca, questo spirito sia malato; sfugge all'alternativa salute-malattia; ma è il processo patologico che favorisce l'irruzione di questa forza, non fosse che per poco.

È come se la psiche si dischiudesse per lasciar apparire per un attimo quella profondità, e poi si richiudesse per sempre, pietrificata.

In Strindberg e in Swedenborg le esperienze patologiche hanno un carattere oggettuale. Se contengono una profondità, essa si manifesta nel concreto, nell'oggettuale, che può di contro produrre anche un effetto piatto e grottesco. In altri, le profondità intraviste, la novità della loro esperienza, sono essenzialmente soggettive, intimamente vissute, e la loro espressione in origine non è mai oggettiva, né lo diventa completamente, neanche quando si realizza nella creazione artistica (forma, immagine, concetto, metafora). Questa distinzione corrisponde a due tipi di malati: da una parte, per esempio, Strindberg che non è mai disorientato, le cui funzioni psichiche rimangono sempre intatte, malgrado le componenti oggettuali che entrano in gioco nei fenomeni elementari della sua follia; dall'altra, malati la cui profondità consiste in un'esperienza soggettiva, in un rapimento di tutta l'anima, che porta a uno sconvolgimento delle funzioni psichiche. Questi appaiono completamente "folli" nel senso che il profano dà a questa parola.

Se vogliamo farci un'idea più chiara di tale soggetto, non dobbiamo limitarci ai casi comuni dell'osservazione clinica, ma bisogna ricorrere alla testimonianza di schizofrenici di

grandi capacità intellettuali. Hölderlin e Van Gogh costituiscono tali casi. Esiste una vita dello spirito di cui la schizofrenia s'impadronisce per generarvi le sue esperienze, crearvi le sue forme, penetrarla tutta; si potrebbe credere che questa vita dello spirito possa spiegare tali forme, tali esperienze, ma senza la schizofrenia non si sarebbero manifestate. È d'instimabile valore disporre di due siffatte personalità, poiché il loro confronto permetterà di evidenziare i loro tratti comuni e tipici, anche se, va detto subito, una piena penetrazione del vissuto essenziale di questi malati non sarà possibile.

Le loro opere – appassionati frutti di uno sconvolgimento interiore – confermano ciò che abbiamo detto; in esse la passione esige una costante disciplina, tanto più forte quanto più violenta è la tensione interiore. È facile per noi comprendere il contenuto delle esperienze di Strindberg e di Swedenborg, poiché esso si esprime in maniera oggettiva. Le espressioni di quegli altri malati, il cui contenuto è esclusivamente soggettivo, non possiamo comprenderlo, a nostra volta, che riferendoci alla forma, al ritmo, all'immagine. Avvertiamo il suo significato profondo, ma non ci è possibile formularlo, sentiamo solo la sua scossa. Ciò che a un'analisi oggettiva appare "incoerente" può essere sentito soggettivamente come carico di senso.

È pensabile che, analizzando una poesia secondo i criteri della psichiatria, vi si rintracci manierismi, stereotipi, disordine, incoerenze, neologismi, ecc., e che questo sforzo di comprensione ci faccia sentire allo stesso tempo l'interiorità captata e proiettata all'esterno, nel pieno stravolgimento delle funzioni psichiche.

Che si possa stabilire un legame fra questa intuizione personale e la malattia incombente può dar luogo a molte riflessioni: che i contrari spesso si congiungono, che un valore positivo lo si acquista a prezzo di uno negativo. E forse l'esperienza spirituale più profonda, quella in cui l'essere prende coscienza dell'assoluto, che lo anima di un sacro sussulto di fronte al soprannaturale, non è possibile che nell'istante in cui l'anima, troppo dischiusa, cade in rovina.

Possediamo su Hölderlin una patografia di Lange estremamente scrupolosa.¹ Questa stabilisce che Hölderlin (nato nel 1770) mostrava nel 1800 le primissime tracce di schizofrenia che divennero evidenti già nel 1801. Nell'estate del 1802 la malattia mentale è manifesta alle persone a lui vicine, e nel 1806 stati di agitazione troppo frequenti rendono necessario l'internamento. Nel 1807 viene affidato a una famiglia. Lo stadio finale perdura fino alla sua morte, avvenuta nel 1843.

Per seguire il corso della malattia, riproduciamo solo l'essenziale dalla ricca documentazione di Lange. Nel 1800 Hölderlin soffre di un'irritabilità eccessiva. Avverte un calo nella sua creatività, passa "ore intere almanaccando oziosamente". È spesso in preda a "una sorda irrequietezza"; si sente "troppo arido e chiuso", "come il ghiaccio". Lo invadono sentimenti di spaesamento e di solitudine.

Nel marzo del 1801 scrive una lettera caratteristica a suo fratello: "Lo sento, non ci amiamo più come prima, da molto tempo, e la colpa è mia. Sono stato io a introdurre questa nota di freddezza [...]. Non credevo più a un'amicizia eterna [...]. Avevo lottato fino allo sfinimento mortale, per conservare la fede e l'aspirazione a una vita più alta, avevo lottato tra sofferenze più sconvolgenti di quanto un uomo possa sopportare, anche con forza ferrea [...]. Infine, poiché il cuore era lacerato da tutte le parti, eppure resisteva, mi si doveva ingarbugliare anche il pensiero in quei terribili dubbi che un occhio chiaro risolverebbe tanto facilmente, e cioè che cosa valga di più, la

vita eterna o il tempo". Tra l'aprile e il giugno 1802, quando Hölderlin era istitutore a Bordeaux, è preso da una crisi d'agitazione. Lascia il suo posto e torna a casa inaspettato, trasandato nell'aspetto e con i segni evidenti della follia.

Si manifestano stati d'agitazione con episodi di violenza. Schelling scrive di lui nel 1803: "Il suo spirito è in rovina [...], il suo pensiero altrove [...], l'aspetto tanto trasandato da ispirare disgusto [...]. Comportamenti estatici [...], taciturno e chiuso in sé".²

Stabiliremo la cronologia del processo morboso secondo il punto di vista psichiatrico, senza tentare una valutazione delle sue opere. Già le prime alterazioni si rivelano tipiche se confrontate a casi analoghi. Certo, l'opera d'arte ha un'esistenza propria, può essere compresa e apprezzata in una visione puramente estetica; questo giudizio non ricerca il rapporto dell'opera con la realtà, ma unicamente il significato vivente per colui che vuole comprenderla e assimilarla. Nemmeno l'intenzione dell'autore costituisce necessariamente un criterio; l'esperienza dimostra, invece, che un'opera può essere efficace e preziosa per la posterità in un modo del tutto diverso da quello inteso dal creatore, e agisce allora come un prodotto della natura; punto di vista e atteggiamento questi che sono corretti e comunque naturali; nessun'analisi che derivi da un sentimento autentico dell'opera potrà comprometterli. Del resto anche per il critico, la comprensione di questi effetti e l'esperienza debbono precedere l'analisi che altrimenti sarebbe impossibile. Per noi che stabiliamo il rapporto fra le malattie mentali e la genesi di un'opera d'arte è ovvio che lo spirito non può ammalarsi, poiché appartiene a un cosmo infinito, la cui essenza non può incarnarsi in certe condizioni che in forme particolari. Così come una perla nasce dal difetto d'una conchiglia, la schizofrenia può far nascere opere incomparabili. E come non si pensa alla malattia della conchiglia ammirandone la perla, così di fronte alla forza vitale di un'opera non pensiamo alla schizofrenia che forse era condizione della sua nascita. Tuttavia, colui che vuole sapere, ricerca la genesi dell'opera, i suoi

particolari rapporti con la vita, e non accetta limiti a questa interrogazione.

È sorprendente quanto siano divergenti i giudizi sulle opere che Hölderlin scrisse tra il 1801 e il 1805, le quali senza dubbio appartengono a un periodo in cui era malato di schizofrenia.

Per un secolo trovarono poca attenzione, furono stampate solo in parte, e quelle dell'ultimo periodo manomesse da estranei. Ai nostri giorni, Lange le considera chiaramente inferiori rispetto a quelle precedenti, perché recano i segni della follia. Von Hellngrath, al contrario, le dichiarò "cuore e vertice dell'opera di Hölderlin, il suo vero testamento". Viste alla luce dei fatti queste due valutazioni, che sembrano escludersi, non sono necessariamente inconciliabili. Lange può aver ragione riconducendo la metamorfosi della poesia alla psicosi, e von Hellngrath quando constata questa metamorfosi senza tener conto della psicosi.

La poesia di Hölderlin ha veramente subito, dal 1801 in poi, cambiamenti che le hanno dato un volto nuovo? Per cominciare vogliamo prescindere dai contenuti e considerare unicamente l'efficacia delle parole, le forme e strutture linguistiche, in breve la vita propria dell'opera poetica. Le categorie dell'attuale psichiatria sono troppo rudimentali per poter analizzare la poesia di Hölderlin dei primi anni della schizofrenia. Sarà invece la psichiatria a trarre insegnamenti da casi unici come il suo e quello di Van Gogh. Perciò prima occorre interpellare gli specialisti della lingua e dello stile, i critici qualificati per giudicare la tecnica dell'espressione, che possono tentare un approccio scientifico a ciò che è sensazione immediata, risultato di un lavoro intimo. È qui particolarmente difficile stabilire fatti oggettivi ed evidenti: in effetti, identificare i sintomi suppone già una certa comprensione interiore, un'interpretazione razionale dei dati non sarebbe sufficiente. Ed anche quando quest'identificazione è possibile, il suo oggetto non può essere compreso che attraverso un'interpretazione estetica, e non con la ricerca di "documenti" che si possano, al bisogno, misurare e contare. Tali documenti si possono certa-

mente trovare, ma bisogna comprenderne lo “spirito”, perché altrimenti rimangono segni esteriori indecifrabili e irrilevanti, di carattere unicamente quantitativo. Gli psichiatri sono spesso stati troppo leggeri nei loro giudizi di valore. È molto pericoloso qualificare con troppa fretta qualcosa come “incomprensibile”, “quindi folle”, chiamare qualcosa vuoto, triviale, ricercato, confuso. Queste definizioni possono sembrare azzeccate, ma sarà sempre di maggior interesse mettere in luce un lato positivo, mostrare ciò che è comprensibile, compiuto, efficace, perché non si può avanzare nella ricerca che a questa condizione, mentre il giudizio negativo non fa che sopprimere il problema. Nelle analisi di Lange non si trovano soltanto giudizi di questo genere, ma anche la ricerca di prove tangibili dei mutamenti stilistici di Hölderlin: mostra, per esempio, l'uso massiccio di aggettivi e infiniti sostantivati, o di pleonasmi come *aber, nämlich, wie sonst*,³ ecc., dei quali ci si può chiedere se sono effettivamente usati come pleonasmi.

Quello che ci dicono gli specialisti su questa trasformazione è molto più istruttivo. Notevoli sono le eccellenti analisi di von Hellingsrath che usa con profitto la distinzione tra costruito levigato e ruvido,⁴ oppure confronta le differenti versioni di una stessa poesia.⁵ Ma quando si tratta di stabilire se dopo la crisi del 1801 l'atmosfera delle opere sia radicalmente diversa da quella precedente, von Hellingsrath risponde che c'è uno sviluppo continuo fino al crollo del 1805, e che è uno sviluppo puramente intellettuale. Anche Dilthey⁶ sembra condividere questa opinione; a proposito dei *Canti della notte* scrive: “Come scese su di lui l'ombra del crepuscolo, gli eroi e gli dei cominciarono ad osservare dimensioni enormi e forme fantastiche. [...] E il suo linguaggio giunge nella forza delle metafore fino alla stranezza e all'eccentricità. C'è un caratteristico miscuglio di fatti patologici insieme al sentimento del genio lirico per un nuovo stile”. Dilthey trova “una particolare indipendenza ed energia nelle immagini”.

“La cosa più ricca di avvenire in quest'ultima epoca di Hölderlin è che tutta la sua evoluzione poetica urgeva verso la totale liberazione del ritmo interiore del sentimento dalle forme

metriche chiuse; quest'ultimo passo però fu compiuto da lui sul limitare della follia". Dilthey porta come esempio una poesia intitolata *A metà del vivere* (la quale, per inciso, evoca fortemente la pittura di Van Gogh):

Carica di pere gialle
colma di selvagge rose
la terra pende sul lago
e i cigni miti
ebberi di baci affondano il capo
nella sacra acqua digiuna.

Ahimè, dove
quando verrà l'inverno
coglierò i miei fiori,
dove luce di sole
e ombre della terra?
Muraglie stanno
fredde e mute, stridono
i segnamento.⁷

Io, profano, non mi sento chiamato a dare un giudizio estetico.

È vero che alla lettura del quarto volume dell'edizione curata da von Hellingrath mi s'impone un'atmosfera diversa anche nella lingua e nella forma (a eccezione di una serie di poesie all'inizio del volume che risalgono al 1800 o alla fine del 1799), ma mi è impossibile giustificare quest'impressione. Toccherebbe agli specialisti dire se questa liberazione dalle forme metriche tradizionali si incontra veramente già prima del 1801, e, in tal caso, quali ne siano i segni precursori. Dilthey la constata nei *Canti notturni* che però appartengono tutti all'epoca della schizofrenia. È chiaro che il salto non è avvenuto all'improvviso, ma la stessa malattia mentale, anch'essa un salto, una rottura nell'evoluzione, procede lentamente. A tratti, il processo al suo inizio dà fiammate violente che poi si dileguano fin quando il primo accesso acuto non cambia ogni cosa.

Anche quando si verifica un brusco cambiamento d'atmosfera, non necessariamente lo si deve riferire al processo schizofrenico; possiamo vedervi un fenomeno analogo a quello che introduce un nuovo stile nelle opere dei grandi artisti. Probabilmente solo la coincidenza tra il sorgere dello stile nuovo e la curva del processo morboso indica un nesso. Osserviamo anche che la corrispondenza, in età avanzata, fra la velocità di questo sviluppo – nella pubertà o prima giovinezza troverebbe tutt'altra spiegazione –, l'aggravarsi della malattia e una nuova concezione intellettuale confortano questa ipotesi. C'è qualcosa che si possa designare come specificamente schizofrenico? Quello che abbiamo detto fin qui non è sufficiente per una risposta. Tuttavia, questi caratteri specifici della schizofrenia non sono necessariamente comuni a tutti i malati, ma raggiungono un'espressione chiara solo in casi molto rari. Non ha senso applicare grossolane categorie psichiatriche alla poesia di Hölderlin. Al contrario, è la qualità di questa poesia che potrebbe far luce sulla natura della schizofrenia (almeno per un certo tipo di malati), e aiutarci a chiarire ciò che designa questo termine.

A partire dal 1805-1806 si nota una nuova radicale trasformazione nelle opere di Hölderlin: diventano più semplici, più infantili, si potrebbe anche dire più vuote.

Il ritmo pare abbandonarsi al caso, e le rime non sono più che assonanze; vi sono dei versi quasi inaccessibili anche a un grande sforzo di comprensione.

Ecco un brano tratto da una poesia ancora comprensibile (*La Primavera*):

Quando germoglia ai prati va nuovo incanto,
quando ancora la vista si fa bella
e ai monti dove gli alberi verdeggiano
si mostrano più chiare brezze e nubi
davvero molta gioia c'è negli uomini.*

Qua e là, brevi strofe, limpide, commoventi nella loro semplicità:

Il piacere del mondo, l'ho gustato.
 Le ore della giovinezza sono
 dileguate, da tempo, molto tempo.
 Lontano è aprile, e maggio, e luglio.
 Io non sono, non ho più gioia di vivere."

I brani oscuri e sconnessi, nei quali mancano passaggi e legami, in cui la successione delle idee e delle immagini è incoerente, dove si hanno ripetizioni superflue e interpolazioni insensate, attendono ancora una più accurata sistemazione, ammesso che ciò sia possibile.

Consideriamo ora alcuni punti chiave di questi cambiamenti nel contenuto e nella sensibilità del poeta.

1. *La concezione di sé.* Hölderlin ebbe presto coscienza della sua vocazione. Vedeva agire nel poeta, nel profeta e nell'eroe la stessa forza divina. Lo stesso spirito anima l'azione dell'eroe e la missione del poeta: "E dapprima facciamo nostra, con tutto l'amore e tutta la serietà che le sono dovute, la grande parola – *Homo sum, nihil humani a me alienum puto*; ch'essa non ci renda superficiali, ma veri verso noi stessi, lucidi e tolleranti verso il mondo. Che le chiacchiere sull'affettazione, l'esagerazione, l'ambizione, la bizzarria, ecc., non frenino le nostre forze ad aspirare con decisione e delicatezza a raccogliere in un'armonia sempre più libera e profonda ogni cosa umana, sia nell'arte che nel mondo reale, e quando il regno delle tenebre irromperà con violenza, noi getteremo la nostra penna sotto il tavolo, e accorreremo all'appello divino, là dove il bisogno è più grande e dove siamo più necessari" (gennaio 1799). "Se sarà necessario, spezziamo le nostre sfortunate lire e facciamo ciò che i poeti sognano."¹⁰

Pur certo della sua vocazione poetica, Hölderlin non riusciva ad adattarsi alla realtà, e commiserava il suo tempo. Ascoltiamolo nel 1793: "Il fine sacro dei miei desideri e della mia attività è svegliare nella nostra epoca germi che matureranno più tardi. Ed è perciò, credo, che mi associo agli uomini con meno calore". 1798: "E certo, troppo presto volevo

innalzarmi verso qualcosa di troppo grande, e dovrò espiare finché vivo; sarà difficile che qualcosa mi riesca completamente, perché non ho lasciato che la mia natura maturasse tranquillamente in una modesta e semplice quiete [...]. Vorrei vivere per l'arte alla quale appartiene il mio cuore, e invece debbo faticare tra gli uomini, tanto che spesso sono assai stanco di vivere [...]. Non sarei il primo che naufraga; molti, nati per essere poeti, ne sono periti. Non viviamo nel clima della poesia. Ecco perché su dieci piante una appena riesce a crescere". 1799: "Poiché persiste in me quest'inclinazione, forse faticosa, alla poesia, che io mi sforzavo onestamente di contrastare dalla mia giovinezza con le occupazioni cosiddette più coscienziose, e che conserverò finché vivrò, se debbo credere alle esperienze che ho fatto finora". 1799: "Ogni giorno debbo richiamare la divinità scomparsa. Se penso agli uomini grandi in tempi grandi, come essi, al pari d'un fuoco sacro, trasformavano tutto ciò che era morto e secco, tutta la paglia del mondo, in fiamma che con loro s'alzava al cielo, e poi vedo me stesso, come m'aggirò, lucignolo fioco, mendicando qua e là una goccia d'olio per vivere ancora un istante nella notte, allora un brivido percorre le mie membra, e sottovoce mi dico la terribile parola: morto vivente!". 1799: "Sono profondamente convinto che la causa per la quale vivo è nobile e salutare per l'umanità, per poco che pervenga a esprimersi ed espandersi pienamente [...]. Anche se la mia anima non dovesse raggiungere mai un linguaggio chiaro e netto, cosa che dipende molto dalla fortuna, almeno saprò cos'ho voluto, e che l'ho voluto più di quanto lo faccia supporre la debolezza dei miei tentativi..."

La coscienza del chimerico e della sua inadeguatezza al mondo non lo abbandona. 1795: "Il disgusto di me stesso e di quello che mi circonda mi ha sospinto nell'astrazione". Nel 1796 confessa che "ogni mia nuova conoscenza proviene da un'illusione; non imparerò mai a capire gli uomini senza sacrificare alcuni aurei sogni infantili". 1798: "Ahimè! Il mondo da quand'ero giovane ha spaventato il mio spirito, che si è ritirato in se stesso, e io ne soffro ancora. È vero che c'è un rifugio

onorevole per il poeta sfortunato – la filosofia [...]. Ciò che mi manca non è tanto la forza quanto la grazia, non le idee ma le sfumature, non la nota dominante ma la varietà delle note, non la luce ma l'ombra, e ciò per un'unica ragione: rifuggo troppo il comune e il basso nella vita. Lo fuggo non perché temo di vedere la realtà turbare il mio egoismo; temo soltanto ch'essa impedisca alla mia profonda e ardente simpatia d'attaccarsi ad altre cose; temo di ghiacciare il calore della vita in me nel gelo della storia quotidiana...". 1799: "I miei atti e le mie parole sono così spesso maldestri e assurdi, perché al pari delle oche sto con piedi piatti nell'acqua moderna, sbattendo le ali impotenti verso il cielo greco".

Nel periodo della malattia si può vedere – cosa commovente – questa coscienza di sé diventare, a poco a poco, serena e ferma. Allo stesso tempo, la sua poesia si rivolge sempre meno al mondo reale; il poeta solitario sente sempre meno la sua solitudine e vive in un mondo fuori dal tempo, sorto in lui dalla tensione sussistente tra le visioni che scuotono e l'energia che ordina. Illustriamo ancora una volta questo sviluppo con delle citazioni. 1800: "Andrò dunque dove debbo andare, e alla fine potrò certamente dire: ho vissuto! E se non è presunzione o inganno, posso ben dire che le prove della mia vita m'hanno dato poco a poco più sicurezza e fermezza". 1801: "Se solo faccio del mio meglio, realizzerò anch'io il mio destino su questa terra per quanto è umanamente possibile e, malgrado i travagli della mia giovinezza, sarò contento". 1801: "Finalmente lo sento, solo nella forza piena è amore pieno. E ciò mi ha sorpreso quando, completamente puro e libero, ho guardato di nuovo intorno a me. Più sicuro un uomo è di sé, più è raccolto nel meglio della sua vita, più facilmente il suo spirito abbandona i sentimenti inferiori per ritrovare ciò che gli è essenziale, tanto più chiaro e vasto sarà anche il suo sguardo, e avrà il cuore aperto a tutto ciò che gli è leggero e pesante, e grande e caro nel mondo".

Ora, dopo l'inizio della schizofrenia, si può dire che il mondo greco è diventato la patria della sua anima. Gli inni in verso libero ci mostrano un universo mitico in cui egli si muove con

una potenza liberata dalle forme tradizionali; è il risultato di una visione laboriosamente disciplinata, un sensualismo immediato, senz'occhio per il mondo contemporaneo e la realtà. Questi inni gli appaiono come il compimento della sua più alta vocazione poetica. Dice una volta che "debbono riferirsi direttamente alla patria e ai tempi". Anche se il poeta è tormentato dalla psicosi, anche se le miserie reali lo assediano, tutto ciò non ha più importanza: non vive che per la sua opera, senza chiedere altro. In questa intensità si può ravvisare la causa dell'eccitazione morbosa, insieme euforica e metafisica. È così che nascono le ultime poesie che succedono man mano a quelle del periodo normale; poi, nell'ultima fase, versi in sfacelo.

2. *La visione mitica del mondo.* Nella concezione del mondo di Hölderlin c'è da sempre una profonda coscienza dell'affinità dell'uomo con la natura, con il mondo greco, con il divino. Questi mondi sono per lui un solo universo. L'antica nostalgia, questa lacerazione, quest'esilio doloroso, si trasformano nel corso della malattia in un sentimento di presenza immediata che lo colma e lo innalza in una sfera più vasta, più impersonale e fuori dal tempo. Hölderlin avverte una presenza mitica nella quale la cosiddetta realtà dell'uomo atteggiato naturalmente non è separata dall'assoluto, dal divino. Ecco perché l'anelito si ritira, e aumenta in lui un senso d'appagamento. Mentre così si realizza e s'avvicina al proprio mondo, si estranea dagli altri. Qualche passo di una lettera del dicembre 1802 all'amico Böhlendorf riassume qual è adesso la sua visione del mondo, quella che aveva preso forma negli inni: "Da molto tempo non ti scrivo. Sono stato in Francia nel frattempo, e ho visto la tristezza della terra solitaria: le capanne del Midi e le rare bellezze, uomini e donne che sono cresciuti nell'angoscia del dubbio patriottico e della fame. La potenza dell'elemento, il fuoco del cielo e il silenzio degli uomini, la loro vita nella natura, il loro carattere sobrio e modesto, non hanno cessato di commuovermi, e come si dice degli eroi, posso dire di me che Apollo mi ha colpito. Nei paesi confinanti con la Vandea sono stato attirato dall'elemento selvaggio, guerriero,

da questa pura virilità che riflette direttamente la luce vitale che sprizza dagli occhi e dalle membra e che fa del sentimento della morte una virtù in cui la conoscenza si appaga. La qualità estetica della gente meridionale che vive tra le rovine dello spirito antico mi avvicina di più all'essenza profonda dei greci. Ho scoperto la loro natura e la loro saggezza, il loro corpo, il modo in cui crescevano nel loro clima, e la regola grazie alla quale preservavano l'esuberanza del loro genio dalla violenza dell'elemento [...]. Più la studio, più la natura della mia patria mi tocca profondamente. Il temporale, non soltanto nel suo aspetto più elevato, ma precisamente in quanto potenza e forma fra le altre forme del cielo, la sua luce che plasma nelle nazioni e nei principi il destino accioccché qualcosa ci appaia sacro, il suo andare e venire, il carattere particolare delle foreste e l'incontro in uno stesso luogo di vari aspetti della natura, così come tutti i luoghi sacri della terra sono raccolti in uno stesso punto, e la luce filosofica nella mia finestra, ecco cos'è la mia gioia". Hölderlin ha saputo dar corpo a questa lontana patria greca verso cui lo spinge il desiderio; la sua idea del divino non si fissa più in figure prese a prestito; ora essa è per lui attuale, visibile, e tale la rende ai nostri occhi. Sta in questo il fascino degli ultimi inni. Egli è perfettamente cosciente di ciò. Leggiamo alla fine della stessa lettera: "Noi non commenteremo i poeti, diverso sarà il nostro canto, e se non potremo innalzarci è perché per primi, dal tempo dei greci, abbiamo ricominciato a cantare la patria e la natura come alle origini". Questa evoluzione si armonizza perfettamente con le perenni aspirazioni del poeta, ma il delirio la rafforza. Una seconda interpretazione che vede l'opera profondamente condizionata dalla malattia non è, in realtà, in contraddizione con la prima, ma la completa. La schizofrenia permette talvolta all'uomo di conferire un senso alla sua malattia e di valorizzarla legandola alla propria esistenza spirituale. La schizofrenia in sé non è d'ordine spirituale; molti malati non si esaltano in una visione del mondo anche se ciò è abbastanza frequente –, ciò dipende dal terreno sul quale la malattia s'impianta, da come esso accoglie un'esperienza che diventerà inarrestabile e che finirà, dopo

quest'unica fioritura impensabile nell'uomo normale, per distruggere tutto. Perciò la personalità originaria è decisiva per ciò che si prova e si acquisisce nella schizofrenia. Alle volte accade che malati che erano persone limitate e pratiche, cadano, all'inizio della malattia, in un'esaltazione metafisica. Si dovrà supporre che ne preesistevano i germi, nascosti e invisibili. Il fenomeno è tanto evidente in personalità come Hölderlin e Van Gogh che ci permette di penetrare anche l'esperienza di soggetti poco sviluppati intellettualmente e incapaci di esprimersi. Si osserva come questi schizofrenici elaborino il loro proprio mito che ha per loro un'evidenza incontestabile, e che spesso assume questo carattere atemporale. Comparando contenuti onirici e miti storici con questi contenuti schizofrenici si sono trovati paralleli stupefacenti.

3. *La tensione interiore.* Ci sono due tappe nell'opera di Hölderlin. La prima, intorno al 1801, segna il passaggio tra la salute e la malattia; la seconda, 1805-1806, è inclusa nel processo morboso. Nella fase intermedia assistiamo alla lotta tra le forze disgregatrici della follia e una volontà di disciplina che cerca disperatamente di far ordine e di evitare ogni dispersione. Se si esamina la calligrafia di Hölderlin nelle pubblicazioni di von Hellingsrath e Lange, si avverte questo cambiamento psichico.

La scrittura, che prima della malattia era morbida e flessibile, molto elegante, durante la psicosi s'ingrandisce e si stereotipizza (von Hellingsrath fa notare che cresce anche il formato dei fogli), diventa più artificiale, quando non è disturbata da scarabocchi e confusioni. Verso la fine si raddrizza, come osserva pure von Hellingsrath, è più calcata – segno di uno sforzo di volontà – per poi tornare a forme più inclinate, morbide, irregolari, mantenendo ancora le vestigia della sua antica bellezza, ma solo nel dettaglio: nell'insieme l'eleganza è interrotta da irregolarità, storture, tratti confusi.

Lo spirito dei malati all'inizio della psicosi soccombe alle forze segrete che minacciano di distruggere la loro personalità; sono angosciati, terrificati da fenomeni quali la disgregazione del pensiero e la perdita del controllo razionale.

Dicono: “Sento che diventerò pazzo se lascio la presa solo un attimo”. Quanto sforzo occorre per conservare il proprio io, la continuità della propria coscienza! Questa tensione è presente anche in Hölderlin: espressa nelle poesie del periodo 1801-1805, scomparirà nelle ultime, soppiantata da una leggerezza che sorge da pure associazioni, da una perfetta naturalezza. La disciplina che il soggetto s’impondeva per concentrarsi non esiste più; anche nelle opere non s’avvertono più quelle tempeste profonde: è un flusso incontrollato di tutti i temi e “maniere” possibili, interrotto da stati di eccitazione insensata, quali Waiblinger li ha descritti. Ritroviamo la familiare sintomatologia degli stadi finali, l’infantilizzazione, gli impulsi, ecc. Ma l’atmosfera che pervade questo quadro desolante indica che si tratta pur sempre di Hölderlin.

L’opposizione fra la vita emotiva e un ordine che la disciplina, la razionalizza e le dà forma, è comune a ogni essere pensante. In Hölderlin questa polarità era più marcata che in altri già prima della malattia, non solo a causa della sua intelligenza, ma anche per una labilità psichica originaria. Nel 1797 esprime uno stato d’animo che ritroviamo spesso nei temperamenti nervosi: “La compagnia di Hegel mi è benefica. Mi piacciono questi uomini della ragione, calmi e ponderati, accanto a loro ritroviamo l’orientamento quando non si sa più cosa fare di noi stessi e del mondo”. 1798: “L’intelligenza calma è lo scudo sacro che nel combattimento della vita preserva il cuore dalle frecce velenose”. L’opposizione di cui parliamo comprende molti altri elementi: la volontà cosciente, il raziocinio attivo, il dono istintivo dello stile, la potenza espressiva. Nella malattia, la contraddizione si esaspera fino all’insopportabile. Ma questa prova che fa crescere la malattia racchiude un senso profondo, non è indifferente, può agire come una rivelazione divina. È in questo senso che Hölderlin scrive nel dicembre 1801: “Prima esultavo alla scoperta di una nuova verità, d’una migliore concezione di colui che è sopra di noi, ora temo che mi accada come al vecchio Tantalo che ricevette dagli dèi più di quanto potesse digerire”.¹¹

4. *La potenza dell'azione divina.* Hölderlin ha espresso con semplicità in queste ultime righe ancora un'esperienza, un timore: quello d'essere folgorato dalla rivelazione divina, idea che riappare molte volte nel suo mondo mitico. Subisce questa minaccia come evidente, immediata; è l'immagine del pericolo che corre l'uomo a contatto con la divinità. Prima d'essere malato Hölderlin sembra abbozzare questa concezione nel frammento dell'*Empedocle*, ma la somiglianza non è che apparente: il sacerdote Ermostrate giustifica la necessità di mettere Empedocle a morte:

È più dannoso della spada e del fuoco
lo spirito dell'uomo, il simile agli dèi,
quando non sa tacere e custodire
intatto il suo segreto. Finché riposa
quieto nel profondo e dona ciò che è necessario,
è amico, ma quando rompe le sue
catene, è fuoco che distrugge.
Via da qui, chi rivela l'anima
e i suoi dèi, chi, temerario,
vuol dire l'indicibile
e sparge e spreca il bene pericoloso
che possiede come fosse acqua! È peggio
di un assassino e tu, tu parli per lui?
Rassegnati! È il suo destino. Se lo è
voluto e deve vivere
come lui e morire come lui, nel dolore e nella pazzia, chi
tradisce il divino e, stravolgendo ogni cosa,
consegna nelle mani dell'uomo
il potere nascosto!¹²

Si tratta di problemi che richiamano alla mente Dostoevskij e il suo *Grande Inquisitore*. Di tutto quello che i profeti e i geni apportano agli uomini, cos'è bene per loro e che cos'è dannoso?

Ma con la follia, la questione si pone altrimenti: ora il pericolo minaccia lo stesso poeta, ne può essere schiacciato, mentre il suo compito è proprio quello di trasmettere agli uomini, con la sua opera, ciò che di mortale vi è nel divino, già da lui assimilato e reso inoffensivo. Come Dioniso, che, nato da Semele

colpita dal fulmine di Zeus, trasmette il fuoco divino ai mortali nella bevanda benefica, così il poeta accoglie la folgore divina e offre, sotto forma di canto, ciò che sarebbe mortale senza questa trasmutazione:

Così i figli della terra ora
bevono il fuoco sacro senza rischio.
Ma è nostro, o poeti,
restare a capo scoperto
sotto la tempesta di Dio,
afferrare con la propria mano
il raggio del Padre,
porgere al popolo il dono divino
circonfuso dal canto.
Poiché siamo puri di cuore
come i fanciulli, e senza colpa
sono le nostre mani.
Il puro raggio del Padre non ci brucia,
e sconvolto, dolente del dolore
di Uno più possente e quando è
presso il Dio in una caduta di bufere
perdura ancora il nostro cuore forte.¹³

La forza plasmante attenua la violenza della scossa. Come Van Gogh trova nella pittura un parafulmine, così Hölderlin vede nella poesia la sua salvezza. Il compito del poeta non è di dissimulare o di non rivelare che parzialmente il messaggio, ma di plasmarlo; non ricoprire con un velo il mistero, ma creare. Ecco perché gli dèi sono cauti nel loro commercio con gli uomini:

Con mano parca un Dio
sapiente di misura per tutto il tempo
sfiora le cose umane
solo un attimo, ed essi
non lo sanno
ma vi pensano a lungo
e chiedono chi fosse.¹⁴

Gli immortali hanno cura dei mortali:

Poiché non sempre il debole vaso potrà contenerla.
Solo di rado l'uomo sopporta la pienezza divina.

È un'esperienza diretta che qui prende forma; non è la semplice esperienza dell'artista che si sente chiamato dagli dèi, anche se molti artisti si ritroveranno nelle parole di Hölderlin. Non si tratta della naturale angoscia dell'uomo, del destino, dello slancio dell'illimitata visione, della redenzione nella confessione poetica, della mistica vicinanza a Dio, come s'incontrano anche in persone non schizofreniche. Le espressioni di Hölderlin non sono quelle che generalmente s'impiegano, con un certo afflato lirico, per tradurre semplici esperienze; ciò che dice vuol essere preso alla lettera, e tutta la sua vita lo conferma. Un'esperienza come questa, autentica, veramente pericolosa, non può prodursi che nella follia. Goethe, per esempio, non avrebbe potuto farla.

Ogni analisi stabilisce una relazione fra i termini di un problema.

Ciò che qui importa non è la qualità o il significato dell'opera di Hölderlin, ma i rapporti che si stabiliscono fra i differenti periodi della sua vita. Che vi sia una metamorfosi progressiva nella sua opera è fuori dubbio. Ma si potrebbe vederla come un'evoluzione ininterrotta, indipendente dalla malattia, che solo più tardi viene sviata bruscamente dalla psicosi. Oppure si può asserire che questa evoluzione non dipenda dalla malattia ma ubbidisca a una legge propria. O ancora, che coll'inizio della malattia si producano mutamenti che non possono essere attribuiti che a essa. Quest'ultima opinione è corroborata dal fatto che – a parte le considerazioni precedenti e il paragone con casi simili – le opere poetiche di Hölderlin del periodo 1801-1805 sono un fenomeno unico nella letteratura. Hölderlin è incomparabile, mentre finanche Goethe può essere confrontato ad altri, anche se da un tale confronto uscirà sempre come il tipo umano perfetto. Questa unicità dipende, in una personalità eccezionale – che senza la malattia sarebbe stato un poeta di prim'ordine – dalla schizofrenia. Una tale combinazione non si ripete. Solo Van Gogh, nella pittura, può essere avvicinato a Hölderlin.

4

VAN GOGH

Patografia

Per la malattia di Van Gogh non esiste una patografia come per quella di Hölderlin. Darò quindi solo qualche accenno sulla sua vita.¹

Quello di Van Gogh (nato nel 1853) non è un carattere comune. Tende a isolarsi, ma allo stesso tempo è sempre alla ricerca di amore e d'amicizia. Molti – non tutti – trovano che è difficile vivere con lui. Non ha fortuna con la gente. “Il comportamento di Van Gogh appariva ridicolo, perché agiva, pensava, sentiva, viveva in modo diverso dai suoi coetanei [...]. Aveva sempre un'aria assorta, grave, malinconica. Ma quando rideva, rideva con cordialità e giovialità, e allora il suo viso si rischiareva”. Gli è difficile, anzi impossibile, adattarsi, non sembra aver una meta, e nonostante ciò è profondamente animato da qualcosa che bisogna chiamare fede. Malgrado lunghi periodi d'inattività restò sempre convinto di essere chiamato dal destino. Molto religioso fin dalla giovinezza, sino alla fine fu sostenuto da una fede che niente doveva alla chiesa o ai dogmi. Guardò sempre alla sostanza, al senso profondo dell'esistenza. L'antiquario Goupil, presso il quale lavora per qualche tempo, non è soddisfatto di lui: antepone agli interessi commerciali la qualità degli oggetti, il loro valore artistico. Anche come insegnante in Inghilterra fallisce; gli vengono chieste pure qui cose in fondo estranee alla professione pedagogica. Non ha maggiore fortuna nemmeno nella

teologia, perché gli studi accademici lo allontanano dalla sua vocazione, che è quella di portare il vangelo agli uomini. Considera "l'università, almeno per quello che riguarda la teologia, una scuola di falsità e di fariseismo". Infine, diventa "evangelista" e assistente volontario tra i minatori del Borinage, ma deperisce a tal punto che il padre lo costringe a tornare a casa. All'epoca aveva 26 anni.

Fu quello per Van Gogh un periodo tormentato: "Il mio tormento non è altro che questo: in che cosa potrò riuscire, non potrei servire o riuscire utile a qualcosa!". Ma è allora che il sentimento di una vocazione viene finalmente a colmare la sua vita: "Mi sono detto: riprenderò la matita, mi rimetterò a disegnare, e da allora mi sembra sia tutto cambiato per me". Si votò all'arte, prima a casa, come autodidatta, poi all'Aia, studiando i grandi maestri olandesi; infine ad Anversa e in frequenti soggiorni in campagna.

Nel 1881 Van Gogh s'innamora di una giovane vedova, e si vede respinto come già lo fu nel 1873 dal suo primo amore. Poco più tardi accoglie presso di sé una poveretta mal ridotta e incinta, mette in quest'avventura tutta la sua sete di tenerezza, fino al giorno in cui, suo malgrado e desolato, si separa dalla miserabile creatura che d'altronde non era che un'intrigante.

Dall'inizio del 1886 fino alla primavera 1888 Van Gogh sta a Parigi presso il fratello Theo e scopre gli impressionisti. Il fratello provvederà, fino alla fine, alla sua sopravvivenza materiale. Questo legame fraterno, fatto di profonda comprensione e di amore generoso, è uno degli elementi essenziali della vita affettiva di Van Gogh.

Passando in rassegna le sue lettere alla ricerca dei primi segni della malattia, troveremo che dal dicembre 1885 in poi parla incessantemente di *disturbi fisici* dovuti certamente al fatto che per lunghi periodi impiegava i suoi pochi soldi per comprare tele e colori, mangiava raramente cibi caldi, si nutriveva di solo pane e fumava molto per ingannare la fame. Spesso si sente "fiacco", dopo uno sforzo prova "una sensazione di debolezza in tutto il corpo". Riflette sulla sua costituzione e si

ralleggra quando un medico lo prende per un fabbro. Ma lo stomaco alla fine non regge, Van Gogh comincia a tossire e si dichiara “letteralmente esausto”. Questo accade all’inizio del 1886; non se lo aspettava, si sente debole e febbricitante. Non è che “l’ombra di quello che avrebbe potuto essere, anche se la sostanza è ancora buona”. Migliora, poi ci sono ricadute, e negli anni parigini, dal 1886 fino alla primavera del 1888, pare che il suo stato sia rimasto precario.

Quando nel febbraio 1888 va ad Arles – e qui riprendono le sue lettere – si sente molto meglio di quand’era a Parigi. “Veramente non poteva continuare così.” “Quando ti ho lasciato alla Gare du Midi ero molto afflitto e quasi ammalato e quasi alcolizzato, a forza di montarmi la testa.” “Ero certamente sulla buona via per buscarmi una paralisi quando ho lasciato Parigi. C’ero dentro un bel po’! Dopo che ho smesso di bere, dopo che ho smesso di fumare, ho cominciato a riflettere invece di cercare di non pensare. Dio mio, che malinconia e che abbattimento!” Presto migliora; continua tuttavia a dar notizie della sua salute; le sue lettere sono sempre più piene di notizie e allusioni a disturbi ora psichici. Van Gogh parla del febbraio 1888 come di cosa passata, di uno stato in cui “il suo cervello era quasi rovinato”, ma *assieme al miglioramento fisico appare un cambiamento psichico* che cercheremo di rintracciare nelle sue lettere.

Dice di essere “veramente infuriato” con se stesso, e vorrebbe avere “un temperamento forte e sangue buono”. “Trattato con prudenza, il mio corpo non rifiuta i suoi servigi.” “Lo stomaco è ancora molto debole.” “Un unico bicchierino di cognac mi rende brillo.” “Solo ho lo stomaco terribilmente debole.” “Certi giorni sono terribili.” Si lamenta del cibo “cattivo e mal preparato”. In maggio vorrebbe “*tranquillizzarsi* i nervi”. Con un po’ di calma spera di “non restare senza fiato troppo presto”. Dopo un intenso lavoro è “*così malato che non ho il coraggio di restare solo*”. “Mi sono troppo trascurato.” Il suo stomaco va meglio, poi di nuovo: “Sono malato e non guarirò, non ci posso fare nulla”. Gli torna la speranza: “Mi sto rifacendo decisamente, e dal mese scorso lo stomaco

si è avvantaggiato enormemente. Soffro ancora di *emozioni non giustificate e involontarie*, e in certi giorni di ebetismo, ma anche questo va calmandosi”. Riassume: “A me è costato solo che ora la mia carcassa è sfinita, il mio cervello completamente tocco per quello che concerne vivere come potrei e dovrei da vero filantropo”. “È il bel caldo che mi restituisce le forze [...]”. Sì, ora sto bene come le altre persone.” “Sono felice di sentire *le vecchie forze ritornarmi più di quanto non potrei pensare*.” Simultaneamente scompaiono anche i desideri sessuali: “Questo desiderio sparisce appena uno si rimette”. Si sente, tuttavia, ancora “su un vulcano”. “Sento anche il pericolo di abbrutirmi e di lasciar passare il momento di potenza lavorativa, come con l’andare degli anni si perde la virilità.” Trova la sua vita “agitata, inquieta”, e non sa “se potrò continuare a lavorare così”. “Comunque riprendo le forze e soprattutto lo stomaco si è rinforzato.” “Mi sento la testa più libera.” Verso settembre: “Se non fossi sempre tanto *confuso* e non dovessi lavorare in quest’irrequietezza, potrei quasi dire che sto facendo dei progressi”. In ottobre: “Ho la vista affaticata [...] e la zucca vuota”. “Non sono ammalato ma mi riammalerei senza dubbio se non mi nutrissi molto, e se non smetterò di dipingere per alcuni giorni. Insomma sono nuovamente ridotto quasi al caso di follia di Hugo van der Goes nel quadro di Emile Wauters. E se non fosse che ho una doppia natura, di monaco e di pittore, sarei, e ciò da molto tempo e in modo completo, ridotto al caso sopra nominato. Però anche in questa eventualità non credo che la mia sarebbe una follia di persecuzione, perché i *miei pensieri, quando sono in uno stato di esaltazione, si volgono piuttosto verso le preoccupazioni di eternità e della vita eterna*. Però devo comunque star in guardia dai miei nervi.” Nel momento in cui la crisi si avvicina arriva Gauguin: “Per un momento ho avuto *la sensazione che mi sarei ammalato*, ma la venuta di Gauguin mi ha talmente distratto che sono sicuro mi passerà”.

Se ci basiamo su questi dati per stabilire l’inizio della malattia che presto, nel dicembre del 1888, sfocia in una psicosi acuta, dobbiamo tener presente che i primi disturbi fisici si

spiegano sufficientemente con la vita disordinata. La condotta a Parigi non è nota, perché non abbiamo lettere di questo periodo. Verso la fine del suo soggiorno a Parigi, nonostante che la convivenza col fratello gli assicurò migliori condizioni di vita, i suoi malesseri, che tenta di placare con fumo e alcool, si aggravano in maniera tanto evidente, quanto lo sarà il successivo miglioramento. Insieme a questo miglioramento delle condizioni fisiche compaiono i primi disturbi psichici che, in retrospettiva, possiamo con certezza considerare come l'inizio della psicosi. Mi sembra verosimile, infatti, che il processo morboso abbia avuto il suo primo inizio *tra la fine del 1887 e il principio del 1888*, e comunque nella primavera del 1888 si era certamente già avviato.

La compagnia di Gauguin, che venne a trovarlo alla fine dell'ottobre 1888, gli fece molto bene. Ma vi era, da parte di Van Gogh, in questa relazione una certa agitazione. "La discussione diventa di un'estrema elettricità e ne usciamo spesso con la testa stanca come una batteria elettrica scarica." Un giorno, Van Gogh scrive: "Io credo che Gauguin si sia un po' scoraggiato della piccola città di Arles, della piccola casa gialla nella quale lavoriamo, e soprattutto di me". Anche Gauguin scrive in questo senso al fratello di Van Gogh, ma si riconcilia: no e Gauguin resta. Se ne va bruscamente quando Van Gogh sprofonda nella prima crisi, la vigilia di Natale del 1888. Racconta Gauguin più tardi: "Negli ultimi tempi Vincent era estremamente rude e sguaiato, poi taciturno [...]. Certe sere, stupefatto, lo vedevo alzarsi, avvicinarsi al mio letto [...]. Bastava ch'io gli dicessi in tono serio: Vincent, cos'hai? perché egli tornasse a letto, senza dir nulla, cadendo in un sonno di piombo [...]. La sera andammo al caffè, lui ordinò un assenzio leggero. D'un tratto mi gettò il bicchiere sulla testa".² La sera seguente, Gauguin lo incontrò per la strada con un rasoio in mano, pronto a gettarsi su di lui. Quando Gauguin lo guardò negli occhi fece dietro-front. Van Gogh poi si tagliò un pezzo d'orecchio e lo portò, ben avvolto, a una prostituta. Fu trovato sul letto sanguinante e privo di sensi, e fu portato all'ospedale. Il fratello andò a trovarlo. I vaneggiamenti filosofici e

teologici erano interrotti da brevi attimi di “normalità”. Migliorò rapidamente, il 7 gennaio poté lasciare l'ospedale. Ma da questo momento, attacchi simili si ripeteranno con regolarità e, tranne qualche intervallo di lucidità, non tornerà più quello di una volta.

Del primo attacco, che durò diversi giorni, Van Gogh disse d'aver sofferto atrocemente, ma che la cosa peggiore era stata l'insonnia.

“Durante la mia malattia ho rivisto ogni stanza della casa di Zundert, ogni sentiero, ogni pianta del giardino, gli aspetti dei campi vicini, il nostro orto dietro la casa, il cimitero.”

Scriva alla fine di gennaio: “Le allucinazioni intollerabili sono cessate, e sono diventate per ora dei semplici incubi”. All'inizio le *crisi* erano frequenti, poi si diradarono. Intanto ha attacchi più leggeri: “Durante le crisi mi sembrava che tutto quello che immaginavo fosse reale”. Il tentativo di fondare un laboratorio, una comunità di artisti, intrapreso prima delle crisi, era completamente fallito. “Infatti mi restano grandi rimorsi, difficili da definire. Credo che sia stata questa la causa che mi ha fatto gridare tanto durante la crisi, perché volevo difendermi e non ci riuscivo.” “Del resto ho *perduto* in gran parte il *ricordo* di quei giorni e non posso ricostruire più nulla.” Nell'agosto del 1889 soffre orribilmente di ripetuti attacchi. “Per diversi giorni sono stato completamente fuori di me [...]. Questa nuova crisi mi ha preso quando ero nei campi e mentre stavo dipingendo in una giornata ventosa.” “Durante le crisi io mi sento vile per l'angoscia e la sofferenza, più vile di quanto sarebbe sensato sentirsi.” “Ho un senso di terrore per qualsiasi esagerazione religiosa.” Le sue crisi favoriscono “queste aberrazioni religiose”. “Sono stupito che con le moderne idee che ho, io che ammiro con tanto ardore Zola e i Goncourt, e colla sensibilità mia per le cose artistiche, abbia delle crisi come potrebbe averle un uomo superstizioso, e che mi vengano delle *idee religiose* imbrogliate e atroci [...].” In dicembre racconta ancora che “aveva di nuovo la testa completamente confusa”. Ciò gli portò impressioni profonde: “Ah, mentre ero ammalato cadeva della neve umida e molle,

mi sono alzato di notte per guardare il paesaggio. *Mai, mai la natura mi era sembrata così commovente e delicata*".

Un'altra volta: "Allora non so più dove sono, la mia testa si perde". "La crisi passa come un temporale", dopo è spossato, non soffre, ma è completamente ebete. Ci sono anche momenti più brevi senza turbamento della coscienza: "Ci sono dei momenti in cui sono afferrato dall'entusiasmo o dalla follia o dalla profezia, come un oracolo greco sul trono. Allora mi viene una grande presenza di spirito". "Come mi sembrano strani questi ultimi mesi. Prima delle angosce morali senza nome, poi *quei momenti in cui il velo del tempo e la fatalità delle circostanze sembravano socchiudersi per lo spazio di un attimo.*"

Fra gli attacchi più violenti e quelli molto più lievi si possono discernere intervalli quasi regolari; Van Gogh fa spesso brevi osservazioni a proposito di questi periodi. Il suo stato psichico è variabile. Si sente "debole, un po' inquieto e impressionabile, incapace di scrivere". "Non tutti i giorni mi sento abbastanza lucido per scrivere con un po' di logica." "Dopo la mia malattia mi è rimasto un occhio naturalmente molto, molto sensibile." "A quanto mi si dice, io sto visibilmente meglio; intimamente ho il cuore ancora troppo pieno per tante emozioni e speranze diverse, ma mi stupirei se non guarissi." A momenti si sente "del tutto normale". Ha spesso "un certo senso di tristezza, difficile a definire". "Eppure la malinconia mi riprende spesso con grande violenza: allora mi sento tanto triste."

Non ricorda volentieri i suoi momenti di crisi. "Mi fermo perché ho paura di ripiombarvi e passo ad altro." "È meglio che non cerchi di pensare a tutto quello che mi passava allora per la testa." "Non voglio pensarci né parlarne."

Altre testimonianze del suo *stato psichico labile*: "Il pensiero ritorna poco a poco, ma posso agire nelle cose pratiche molto, molto meno di prima. Mi sento assorto e non riesco a dare un ordine alla mia vita". "Del resto per la maggior parte del tempo non sento nessun desiderio o rimpianto vero e proprio. In certi momenti mi prende, come i cavalloni s'infrango-

no sordamente contro le scogliere desolate, una tempesta di desiderio di abbracciare qualcosa, una donna tipo genere domestico...". Dice spesso quanto *stia bene fisicamente*: "È strabiliante come stia bene". "Le forze mi ritornano ogni giorno di più e mi sembra di nuovo di averne fin troppe." Un'altra volta: "Non vedo alcun bene in questa forza fisica [...]. Ma di volontà non ne ho ancora alcuna, neppure desiderio, e tutto ciò fa parte della vita ordinaria, il desiderio di rivedere gli amici [...] è quasi nullo [...]. Mi porterei ovunque ancora la *malinconia*". Parla della sua "fiacchezza morale" e della sua "indifferenza", e ritiene di avere "più pazienza" a causa della malattia; non ha "così fretta" e sente il suo io "più calmo".

Afferma di aver l'aria "più sana". Confrontando il ritratto che gli ha fatto Gauguin con un autoritratto: "La mia faccia da allora si è molto rassicurata, ma ero proprio io, estremamente stanco e carico di elettricità, come ero allora". "Oggi ti mando il mio ritratto [...] ti accorgerai che la mia fisionomia si è calmata, benché lo sguardo sia più vago di prima...".

Questo stato variabile, interrotto da crisi, durava dal dicembre del 1888. Dapprima Van Gogh visse all'ospedale di Arles, dal maggio 1889 fino al maggio 1890 al manicomio di St. Remy, nei pressi di Arles. Dal maggio 1890 in poi visse in libertà, sotto la guida amichevole del medico Gachet a Auvers-sur-Oise (vicino a Parigi). La sera del 27 luglio Van Gogh si sparò; colpito all'inguine, morì il 29 luglio, dopo aver conversato a lungo e lucidamente con il dottor Gachet, fumando la pipa. Non disse nulla dei motivi del suicidio. Interrogato da Gachet, alzò le spalle. Il 25 luglio aveva scritto al fratello: "Volevo scriverti tante cose oggi. Invece m'è passata la voglia, e penso sia del tutto inutile". Il 27 luglio iniziò una lettera al fratello, ma non la finì né la spedì. Vi si esprimeva con una solennità che non gli era abituale: "E poi è vero, noi possiamo far parlare solo i nostri quadri. Eppure, mio caro fratello, c'è questo che ti ho sempre detto e che ti ripeto ancora una volta con tutta la serietà che può provenire da un pensiero costantemente teso a cercare di fare più bene che si possa, te lo ripeto ancora che ti ho sempre considerato qualcosa di più di un

semplice mercante di Corot, e che tu per mezzo mio hai partecipato alla produzione stessa di certi quadri, che, pur nel fallimento totale, conservano la loro serenità [...]. Ebbene, nel mio lavoro rischio la vita e la mia ragione si è consumata per metà”.

Mutamento dell'intensità di lavoro

Corrisponde al decorso della malattia (stadio preliminare 1888, primo accesso nel dicembre 1888, poi numerose crisi con intervalli fino al suicidio nel luglio 1890) il *mutamento nell'intensità creativa*. Nello stadio preliminare l'intensità di lavoro aumenta, dopo l'accesso acuto diminuisce, anche se le facoltà creative permettono a Van Gogh una nuova evoluzione artistica.¹ A questo proposito seguiamo ancora le sue lettere.

Nel marzo-aprile 1888 ad Arles è “in un furore creativo” che non gli permette di “scrivere con la testa lucida”. Nello stesso periodo, mentre si rallegra dello stato sempre più soddisfacente della sua salute, è “proprio in vena” ha “una continua febbre di lavoro”. Questo lavoro eccessivo lo stanca molto, almeno all'inizio: “Ero stracco”. “Ho avuto una settimana di lavoro intenso e senza fiato nei campi di grano in pieno sole.” In giugno: “È l'emozione, la sincerità del senso della natura che ci conducono, e queste emozioni sono talvolta così forti che si lavora senza accorgersi del lavoro, e che talvolta le pennellate vengono giù una dopo l'altra e i rapporti di colore come le parole in un discorso o in una lettera [...]. Ho meno il bisogno di compagnia di quella che mi potrebbe dare un lavoro senza respiro [...]. Solo così sento la vita, quando riesco a spingere a fondo il lavoro...”. “Non posso far conto che sulla mia esaltazione di certi momenti, e allora mi lascio andare a delle stravaganze.”

Certi quadri, eseguiti ancora più rapidamente che mai, li ritiene i suoi “migliori”. “Ma ti assicuro che quando torno da una seduta come questa, ho il cervello così stanco, che se que-

sto lavoro si ripete spesso, come si è verificato dopo la mietitura, io rimango completamente astratto e incapace di fare un sacco di cose normali [...]. Lavoro nel quale lo spirito è continuamente teso, come un attore sulla scena in una parte difficile, nella quale si deve pensare a mille cose contemporaneamente in un'unica mezz'ora."

Ora, in agosto, si stupisce dell'abbondanza delle sue idee. "Ho un sacco di idee per nuovi quadri." "Le idee per il lavoro mi vengono in abbondanza [...]. Vado avanti come un bolide che dipinge."

E con accenti più forti: "Significa delle sedute di dodici ore, di sei ore, secondo, e poi dei sonni di dodici ore anche in un sol colpo". "Adesso che comincio a produrre [...], comincio a sentirmi molto diverso da come ero venendo qui, non ho più nessun dubbio, nessuna esitazione a cominciare una cosa [...]. E potrà essere ancora meglio [...]. Non riuscirò a dirtelo abbastanza, sono incantato, incantato di ciò che vedo! E tutto ciò mi dà delle ispirazioni autunnali, un entusiasmo che ti fa passare il tempo senza che tu lo senta." "Ancora oggi dalle sette del mattino fino alle sei di sera ho lavorato senza muovermi, salvo quando sono andato a due passi di qui per mangiare un boccone. Ecco perché il lavoro va avanti così svelto [...]. In questo momento ho per il lavoro una lucidità, o un accecamento da innamorato. Poi questo insieme di colori è per me [...] nuovo e mi esalta al massimo [...]. Di essere stanchi non se ne parla nemmeno [...]. Mi resta ancora dell'energia compressa, che non chiede che di stancarsi nel lavoro." Spesso parla di "buttar giù" i quadri; dice pure che è "completamente usato" dal lavoro di una settimana. "Mi sento stremato dal lavoro..."

Dopo l'esplosione del dicembre 1888, il suo lavoro è spesso minacciato per lunghi periodi. Non ritrova più la forza dell'anno precedente, solo a tratti l'irruenza e la lucidità riappaiono.

Dapprima (gennaio 1889) si sente abbattuto: "Cosa accadrà? Vorrei recuperare al più presto le mie forze: non abbandonare il lavoro".

Poi migliora. "Mi sono rimesso al lavoro con nervi d'ac-

ciaio!” “Lavoro senza sosta mattina e sera [...]. A meno che il lavoro non sia ancora un'allucinazione?” Vede in questo lavoro una “distrazione salutare che regola la mia vita [...], e per questo non posso privarmene”. Malgrado tutto in marzo dice: “Sono tre mesi ora che non lavoro”. “Il lavoro mi manca invece di affaticarmi.”

Dopo il trasferimento al manicomio di Saint-Rémy scrive nel maggio del 1889: “L'idea di lavorare mi sta tornando e credo che mi torneranno anche molto presto tutte le mie facoltà di lavoro, solo che il lavoro mi assorbe talmente che credo che resterò per sempre astratto e incapace di cavarmela per tutto il resto della mia vita”. Ancora: “Per quello che si riferisce al lavoro esso mi occupa e mi distrae, e di questo ne ho gran bisogno, senza per nulla sfinirmi”. In settembre l'intensità aumenta di nuovo: “Lavoro come un pazzo nella mia stanza, il che mi fa bene e scaccia, a quanto sembra, i pensieri strani [...]. Sto lavorando [...] come un ossesso, ho più che mai un furore sordo di lavoro [...]. Lotto con tutta la mia energia per rendermi padrone del mio mestiere, dicendomi che se ci riesco, sarà questo il migliore parafulmine contro il mio male”. “Il mio pennello scorre fra le mie dita come se fosse un archetto di violino.”

Nell'aprile del 1890 scrive di nuovo: “Che dirti di questi due mesi passati [...]. Sono triste e scocciato”. Ma ora viene un nuovo slancio: “Una volta, uscito un po' nel parco, ho ritrovato tutta la mia chiarezza di mente per il lavoro; ho delle idee in mente che non potranno assolutamente essere messe in esecuzione, ma ciò non mi turba. I colpi di pennello vanno come una macchina”. “Te lo ripeto, per il lavoro mi sento la testa completamente libera, e i colpi di pennello vengono e si succedono concatenati.”

Seguono ancora due mesi ad Auvers. Durante quel periodo scrive del suo lavoro: “Spero di continuare a sentirmi più sicuro del mio pennello di quanto mi sentissi prima di andare ad Arles”. “Ritornando qui mi sono rimesso al lavoro però il pennello mi cadeva quasi di mano, sapendo bene ciò che volevo ho ancora dipinto tre grandi quadri.”

Mutamento nella concezione di sé

Anche se guardiamo al *contenuto dell'opera, alle intenzioni e alle interpretazioni dell'autore*, avremo l'impressione di un mutamento, pur tuttavia non decisivo.

Il giudizio di Van Gogh sulla sua pittura resta sempre, anche durante la malattia, molto critico e oggettivo. All'inizio del periodo di Arles trova che le cose che fa adesso sono "migliori" di quelle fatte a Parigi. A giugno, attribuendo il cambiamento al paesaggio meridionale osserva: "L'occhio cambia, si vede con un occhio più giapponese, si sente il colore in modo diverso. Ho anche la convinzione che dopo un lungo soggiorno qui, la mia personalità si manifesterà completamente". "Sono qui solo da pochi mesi, ma dimmi un po', a Parigi avrei eseguito in un'ora il disegno dei battelli? [...]. Questo è fatto lasciando correre la matita."

Scrive in agosto: "Ciò che ho imparato a Parigi se ne va, e io ritorno alle idee che mi erano venute in campagna, prima di conoscere gli impressionisti [...] perché invece di cercare di rendere esattamente ciò che ho davanti agli occhi, mi servo del colore in modo più arbitrario per esprimermi con intensità [...] esagero il biondo dei capelli, arrivando ai toni arancioni, al giallo cromo, al limone pallido. Dietro la testa, invece di dipingere il muro banale del misero appartamento, dipingerò l'infinito, farò uno sfondo semplice del blu più ricco, più intenso che riuscirò a ottenere; da questa semplice combinazione, la testa bionda illuminata su questo sfondo blu sontuoso, rende un effetto misterioso come di stella nell'azzurro profondo". "Comincio sempre di più a cercare una tecnica semplice, che forse non è più impressionista. Vorrei dipingere in modo che a rigor di termini chiunque abbia degli occhi ci possa vedere chiaro." "Ecco quello che chiamerei semplicità di tempera. E devo dirti che in questi giorni mi sforzo di eseguire un lavoro di pennello senza punteggiato o altra cosa, nient'altro che pennellate diverse."

Abbondano i riferimenti al simbolismo dei colori: "Esprimere l'amore di due innamorati con l'unione di due colori

complementari, le loro combinazioni e i loro contrasti, le vibrazioni misteriose di toni ravvicinati. Esprimere il pensiero di una mente con il raggiare di un tono chiaro sul fondo più scuro. Esprimere la speranza con le stelle. L'ardore di un essere con una luce di tramonto". "Ho lavorato durante tre notti a dipingere [il *Caffè di notte*] [...] in questo quadro ho cercato di esprimere le terribili passioni umane con il verde e il rosso [...] l'idea che il caffè è un posto dove ci si può rovinare, diventare pazzi, commettere dei crimini. Inoltre ho cercato di esprimere la potenza tenebrosa quasi di un mattatoio, con dei contrasti tra il rosa tenero e il rosso sangue e feccia di vino, tra il verdino Luigi XV e il veronese, con i verdi gialli e i verdi blu intensi."

Da sempre, ogni attività era per Van Gogh un problema esistenziale, vitale. Attività umanitaria, religione, arte, confluiscono in un'unica aspirazione. Deplora che l'arte sia "astratta" e che l'artista non sia più "immerso nella vita". "Perché sono così poco artista da rimpiangere che i quadri, le statue non vivano?" scrive nell'agosto 1888, e poco dopo: "E quando si è frustrati nella potenza fisica, si cerca di dar vita ai pensieri al posto dei figli, e si partecipa così dell'umanità. E con un quadro vorrei poter esprimere qualcosa di commovente come una musica. Vorrei dipingere uomini e donne con un non so che di eterno, di cui una volta era simbolo l'aureola, e che noi cerchiamo di rendere con lo stesso raggiare, con la vibrazione dei colori". In settembre distrugge per la seconda volta lo "studio di un Cristo coll'angelo nell'orto". Parla del suo "bisogno terribile – lo chiameremo con il suo nome – di religione. E allora vado fuori di notte a dipingere le stelle, e sogno sempre un quadro come quello con un gruppo degli amici vivi". Questa speranza di dipingere il cielo stellato non lo lasciò mai.

Bisogna ancora segnalare un momento esteriore, tangibile, della sua trasformazione. Nella primavera del 1888 racconta che usa tele sempre più grandi, che i grandi formati gli sono più congeniali. Inoltre, ripete spesso (ma asserzioni analoghe si trovano anche prima) che attribuisce più importanza alle figure che ai paesaggi. "Il cambiamento che vorrei provare a fa-

re nella mia pittura è quello di fare più figure.” “Insomma, è la sola cosa che nella pittura mi emoziona fino in fondo, e che mi faccia sentire più di tutto il resto l’infinito.” “Ho molta fiducia quando faccio i ritratti, sapendo che questo lavoro è molto più serio. Forse non è il termine esatto, ma è piuttosto quello che mi permette di educare ciò che ho di meglio e di più serio.”

Malgrado la crescita artistica e l’estasi lavorativa, Van Gogh non è mai contento della sua opera. “Ma sono scontento di tutto quello che faccio” dice nel giugno o luglio del 1888. Immagina con entusiasmo lo sbocciare dell’arte futura, alla cui semina è consapevole d’aver partecipato. Ma quanto a sé scrive: “Questo pittore del futuro non posso immaginarmelo a vivere in piccoli ristoranti, a lavorare con tanti denti falsi, e a frequentare i bordelli degli zuavi come me”. I propri quadri non li ritiene mai “abbastanza buoni”, non vive che all’idea di far meglio, non troverebbe niente da obiettare ai critici che giudicassero i suoi quadri “incompiuti”.

Cerchiamo se vi sia un elemento di novità in tutto ciò che Van Gogh, già malato, ci dice della sua arte, di ciò che con essa vuole esprimere. Rifacciamoci alle lettere del periodo precedente. Aveva già dei dubbi, si chiedeva se l’impressionismo fosse veramente l’ultima parola; attribuiva ai colori il potere di esprimere la serenità o altri stati d’animo; poneva le figure al di sopra dei paesaggi, ecc. Ma tutto questo era detto in un tono più distaccato, meno violento. Sarebbe del tutto sbagliato vedere segni della schizofrenia nelle parole di Van Gogh sulla sua arte. Rimane il fatto che c’è una differenza enorme tra il 1888 e gli anni precedenti, differenza che s’impone a ogni lettore attento. Questo contrasto appare improvvisamente e coincide con l’inizio della malattia riconoscibile da tutt’altri sintomi. S’impone la conclusione che la psicosi è uno dei fattori responsabili di questo nuovo tono. La profonda serietà dell’artista è comune a tutte le lettere, che siano scritte prima o durante la malattia. Queste costituiscono nell’insieme il documento di una concezione del mondo, di un’esistenza, di un pensiero dall’alto valore etico, l’espressione di una sincerità assoluta, di una fede irrazionale profonda, di una carità infinita.

ta, di una generosa umanità, di un imperturbabile *amor fati*. È questa una delle testimonianze più commoventi della nostra epoca. L'*ethos* esiste indipendentemente dalla psicosi; anzi, in essa si consolida.

Finora ci siamo occupati delle lettere dello stadio preliminare della malattia. Vediamo ora cosa segue. Non vi sono cambiamenti decisivi, solo una maggior veemenza nell'espressione. Davvero nuovo è soltanto il ruolo che Van Gogh assegna ora alle copie – copie da Millet, Delacroix, Rembrandt. "Un sacco di gente non copia, un sacco d'altra gente copia, io mi ci sono messo per caso, e trovo che si impara e che talvolta ci si consola." Ma queste copie sono, al pari delle traduzioni dal greco di Hölderlin, non vere copie, bensì creazioni originali per le quali il modello ha dato solo lo spunto – l'artista le immerge in una nuova luce. Per quanto riguarda certe opere, vogliamo ancora citare alcuni brani. Dei girasoli dipinti nel 1888 Van Gogh dice nel gennaio 1889: "Ora riuscirò a fondere quegli ori, e quei toni di fiori, il primo venuto non riesce a farlo, ci vuole tutta l'energia di un individuo". Per rendere la sua malattia più comprensibile, nel marzo 1889 scrive: "Per arrivare a questo giallo stridente che ho raggiunto quest'estate ho avuto bisogno di un po' d'esaltazione". Il suo amore per la pittura religiosa persiste, benché vi abbia rinunciato per modestia: "E perciò te lo devo dire, e tu lo puoi vedere nella *Berceuse*, per quanto quel tentativo sia mancato e debole. Se avessi avuto la forza di continuare, avrei fatto dei ritratti di santi e di sante dal vero, e che sarebbero sembrati d'un altro secolo, pur essendo genti di oggi, e avrebbero avuto un'intima parentela con i cristiani più primitivi. Le emozioni che questo ci provoca sono però troppo forti, io rinuncio, ma più tardi, più tardi non è detto che non ritorni alla carica". Poco prima spiegava: "Quello che sogno nei miei momenti migliori non sono tanto gli effetti di colore squillante ma ancora una volta i mezzi toni".

Valuta le sue opere con oggettività, fino alla fine, mai in modo delirante né in senso positivo né in senso negativo. "Quale che sia l'intensità che possa avere il mio sentimento o la mia

potenza di espressione acquisita a un'età in cui le passioni materiali sono già per lo più spente, mai potrò costruire un edificio importante su un passato così parlato e scosso." "Perché sono assolutamente certo che come pittore non rappresenterò mai nulla di importante." "Ma a me non è consentito vivere, soffrendo così spesso di vertigini, che in una posizione di quarto, quinto rango." "Ciò che ho fatto sono solo quei dieci anni di studi disgraziati e mal riusciti. E ora potrebbe cominciare un periodo migliore, ma bisogna che mi rinforzi nella figura e che rinfreschi la memoria con uno studio serrato su Delacroix e Millet."

Le opere

Se vogliamo ora confrontare il decorso del processo, l'intensità del lavoro e le dichiarazioni sulle proprie intenzioni d'artista, che coincidono in maniera così caratteristica, con la *successione cronologica delle opere*, per vedere fino a che punto al cambiamento psichico corrisponda un mutamento nella produzione artistica, ci imbattiamo in una difficoltà tecnica. Non conosco alcun volume che riporti tutte le opere di Van Gogh e offra indicazioni circa la loro genesi. Inoltre, dovremmo avere visione diretta degli originali.

Qualora entrambe le condizioni fossero soddisfatte, dovremmo ancora disporre di tutti gli strumenti concettuali atti all'analisi. Ma questo non è il caso. Sicché, con tutte le riserve che una simile situazione impone, mi limiterò ad alcune osservazioni,¹ rispondendo alle questioni sollevate solo dal lato della scienza dell'arte. Cercherò dapprima di definire il ruolo che ebbe l'arte nella vita di Van Gogh, ruolo che fu sempre determinante, sia prima sia durante la malattia. Esaminare le sole opere non servirebbe a penetrare nel segreto di una personalità nella quale attività, vita, *ethos* e produzione artistica formano un'unità indivisibile. La sua pittura affonda le radici nella vita spirituale dell'autore; se fosse considerata isolatamente, risulterebbe inspiegabile, come un mero insieme di

aforismi. La situazione sarebbe diversa se la sua figura invece di apparirci in tutta la sua interezza, grazie alle lettere e ai resoconti, restasse consegnata unicamente alla testimonianza dei quadri e dei disegni. Anche se un pregiudizio estetico la vuole chiusa, compiuta in se stessa, l'opera d'arte parla solo se vista nel suo contesto. In Van Gogh non c'è forse una sola tela che abbia la propria ragion d'essere in sé; in ogni caso, potrebbe apparire tale soltanto a chi la fraintenda, apprezzandola da un punto di vista puramente artistico e decorativo. La creazione artistica oscilla fra due poli: da una parte, vi sono quelle opere rotonde, catafratte, che non rimandano all'esistenza dell'autore o ad altre opere, e la cui serena bellezza si gode, per così dire, fuori dal tempo; dall'altra, vi sono nella storia dell'arte occidentale opere che esprimono un'esistenza, che sono soluzioni parziali, passi su una via, cosa che non impedisce loro d'essere formalmente compiute e perfette: è questo il caso di Van Gogh. In se stesse, le sue opere sarebbero certo fra le più belle dei nostri tempi; la sua vicenda, di una grandezza rara, non avrebbe trovato quest'espressione chiara senza le opere, che da essa nascono grazie allo slancio religioso, etico e artistico dell'autore. Intorno al 1887 quando tenta invano d'imparare le lingue antiche per poter studiare teologia, dice al suo professore: "[...] cosa voglio: riconciliare gli uomini con il loro destino terreno". Si esprimerà spesso così. Vuole consolare con la sua arte.

Ora, con i nostri poveri mezzi, cercheremo di individuare le trasformazioni nell'opera. Tutti i quadri nel 1888 hanno un nuovo tono rispetto a quelli precedenti che in confronto appaiono meno vigorosi. Alle tonalità scure succede dal 1885 la pienezza del colore, e dal 1886 la sua esplosione chiara e luminosa. Ma nel 1888 appaiono quei segni caratteristici che, spinti all'estremo, potrebbero dar l'impressione di un manierismo, e producono quell'effetto sconvolgente che non scaturisce dalle opere precedenti; impressione senza dubbio soggettiva, ma condivisa da molti. In fondo, Van Gogh voleva dipingere Cristo, i santi e gli angeli; ci rinunciava perché ciò lo turbava, e sceglieva con modestia gli oggetti più umili; anche in

questi s'avverte lo slancio religioso, pur non conoscendo le lettere, e non sapendo niente delle sue aspirazioni (come nel mio caso, quando vidi per la prima volta i suoi quadri, ignorando tutto di lui).

Dappertutto si avverte una ricerca appassionata. Ci sentiamo spinti da un quadro all'altro, presi in questa vorticosa ascesa, in un movimento che non proviene tanto dalle opere compiute, bensì dagli studi preparatori, dalle singole analisi e sintesi. Malgrado la tendenza alla riflessione, l'artista ha una presa immediata e concreta sulle cose; ogni opera è insieme anelito alla pienezza e pienezza raggiunta, realizzazione che per un momento fa dimenticare la tempesta passata. Davanti a certi quadri si ha l'impressione di un'incompiutezza, d'una non perfetta riuscita, d'un abbozzo presto abbandonato; ogni opera resta sempre un inizio.

Se si vuole analizzare la tecnica pittorica di Van Gogh, non bisogna dimenticare che ogni elemento appartiene a un tutto.

Ogni singola affermazione, se isolata e assolutizzata, risulta priva di senso. Così colpisce soprattutto una tecnica che s'impone dall'inizio del 1888, e diviene poi prevalente: la dissoluzione della superficie pittorica in pennellate di forma geometrica regolare, ma di immensa varietà; non solo linee e semicerchi, ma anche figure tortuose, spirali, forme che ricordano il 3 o il 6, angoli. Insieme si hanno ripetizioni della stessa forma su vaste superfici e la proliferazione di forme differenti.

Le linee producono così effetti multiformi, in quanto sono disposte non solo parallelamente ma anche in curve o raggi. Basta quest'impiego del pennello per dare ai quadri un movimento inquietante. La terra dei paesaggi pare vivere, si solleva e s'abbassa in onde, gli alberi sono come fiamme, tutto si torce e si tormenta, il cielo palpita.

I colori ardono. Giustapponendo e mescolando le tinte in modo sorprendente, Van Gogh raggiunge effetti straordinariamente crudi e intensi. Non riproduce i colori, non conosce atmosfera e i suoi piani hanno una prospettiva semplicemente lineare; ogni cosa si manifesta nella sua presenza sensibile. La luce accecante del sole di mezzogiorno gli è congeniale. Il mi-

racolo è che questa realtà produce effetti fantastici. Vi è in lui un bisogno di realismo che lo fa indietreggiare davanti ai soggetti mitici, alla pittura d'idee, anche se ne è attratto, per rivolgersi con modestia a ciò che lo circonda. Questo mondo circostante gli diventa mito, accentuandolo lo trascende. Ma non c'è qui alcuno sforzo; è una cosa naturale, la sua energia è tutta tesa ad afferrare il reale (vive in stretto contatto con la natura e non può far a meno di modelli) e a conquistare la padronanza tecnica. Come traspare dalle lettere, non vuole il particolare, il sensazionale, ciò che gli preme è il naturale, il necessario, la chiarezza; ritiene i suoi quadri quasi sempre malriusciti. Dicendo che in fondo il suo ideale sarebbero state le mezze tinte, sembra voler sconfessare tutti coloro che riducono la sua arte all'aspetto più "sensazionale".

In alcuni dei suoi ultimi quadri i colori appaiono più stridenti e crudi in confronto a quelli più chiari e vivi di prima. Anche se non si curava mai degli errori prospettici o delle deformazioni, questi verso la fine aumentano: camini sbilenchi, pareti inclinate, teste distorte, non sembrano più intenzionali ma risultato del caso. Con l'eccitazione pare venir meno il controllo interiore. Il "manierismo" delle linee e delle curve diventa più rozzo, la tecnica più grossolana. Esempio ne sono un campo di grano e un quadro di case ad Auvers. Si potrebbe credere che Van Gogh si trovasse alla soglia dello stadio finale (che è per Hölderlin quello delle poesie posteriori al 1805), stadio che lo avrebbe condotto al suicidio.

Riassumendo il nostro giudizio sulla relazione tra opere e psicosi possiamo affermare che al principio del 1888 si nota un mutamento artistico che coincide con l'inizio della malattia. Le opere che più hanno influenzato il nostro tempo risalgono agli anni 1888-1890, che rappresentano il periodo più produttivo. C'è nell'artista un'esaltazione estatica veemente, che resta tuttavia controllata. I quadri delle ultime settimane danno spesso un'impressione caotica. Sembra avvicinarsi a una nuova soglia. I colori diventano più brutali, non hanno più il vivo riflesso della tensione interiore, sfociano nella devastazione, nel caos. La finezza e la sensibilità paiono sul punto

di disfarsi e più ancora la padronanza di sé. Le opere del 1888-1890 racchiudono tensioni e agitazioni che sembrano voler esprimere questioni vitali e universali. Quest'arte emana da una concezione del mondo che non è possibile formulare *a posteriori*, che l'artista non ha voluto coscientemente rappresentare: vi è qui lotta, stupore e amore, espressioni del movimento. L'arte, anche nella sua perfezione, non è che un mezzo. Non c'è artificio, ma ritorno all'origine. Ciò che s'incarna non è la tecnica acquisita, ma l'esperienza vissuta di una personalità in sfacelo. Come in Hölderlin, sembra che la corda dello strumento percossa con veemenza esali la sua nota nell'istante in cui si spezza.

Al polo opposto di queste personalità sta il tipo che trova la sua più compiuta espressione in Goethe. Qui la personalità non si dissolve completamente nell'opera, ma si continua ad avvertirne la presenza dietro di essa. A un Goethe che sembra onnipotente, le poesie tarde di Hölderlin, i quadri di Van Gogh, la filosofia di Kierkegaard, sono estranei. Qui il creatore si consuma nell'opera. Ciò che lo consuma non è lo sforzo, il lavoro eccessivo, ma le esperienze e i movimenti intimi che esprime grazie a una semplice modificazione funzionale, un crollo psichico che lo porta alla distruzione. La schizofrenia non è creativa in sé: infatti, ci sono pochi schizofrenici come Hölderlin o Van Gogh. La personalità, il talento preesistono alla malattia, ma non hanno la stessa potenza. In queste personalità la schizofrenia è la condizione, la causa possibile perché si aprano queste profondità.

Si potrebbe obiettare che per Van Gogh, come per Hölderlin, l'evoluzione artistica è spiegabile, anche senza la psicosi, con il *telos* originario spirituale, tanto più che proprio nella primavera del 1888 Van Gogh conobbe per la prima volta i colori ardenti del paesaggio del Midi. Questo è certamente un punto importante, ma debbo confessare che mi sembrerebbe molto strano dover attribuire al "caso" la coincidenza tra l'inizio della malattia e l'evoluzione incredibilmente rapida di un "nuovo stile". Bisogna guardarsi da qualsiasi esagerazione. La schizofrenia non può essere creativa senza la conquista di una

tecnica pittorica, senza una completa padronanza artistica come quella che Van Gogh acquisì in quasi dieci anni di lavoro, dopo essersi sforzato tutta la vita ad arricchire le sue possibilità interiori. La follia non gli porterà nemmeno niente di “assolutamente” nuovo, ma sosterrà forse già esistenti. Essa fa nascere dal *telos* originario qualcosa che altrimenti non avrebbe visto la luce. Se si suppone una stretta relazione tra l'evoluzione stilistica e lo sviluppo della psicosi – pretendere il contrario alla luce dei fatti accertati sarebbe negare l'evidenza –, si potrebbe verificare la coincidenza delle “curve” cronologiche con precisione maggiore di quella raggiunta finora.

Purtroppo manca, e probabilmente non potrà mai essere stabilita, una cronologia esatta delle opere. Chi conosce biografia e lettere potrà situare certe opere in base al soggetto – poiché attestano il soggiorno del pittore in questo o quel luogo, Provence, Brabante – oppure in base alle lettere. Del resto, neanche queste sono databili con precisione. Partendo da alcuni punti fermi, per esempio gli studi del Brabante del 1885-1886, le nature morte del soggiorno parigino del 1887, i quadri di Arles, e particolarmente quelli di Saint-Maries (estate 1888), del giardino del manicomio e altri quadri del 1889, e infine i quadri di Auvers (maggio-luglio 1890), l'evoluzione stilistica si presenta come una grande curva ipotetica sulla quale si è tentati di inserire in un punto determinato ogni quadro. Ecco una classificazione condotta secondo questi criteri:

1. Fino al 1886. Studi dignitosi di stile naturalista, poi impressionista. Superficie distese. Nessun accenno a scomposizione in forme tratteggiate.

2. 1887. Prosegue lo sviluppo del colore. Nature morte e fiori di prim'ordine. Tutto è ancora abbastanza calmo.

3. Seconda metà del 1887 fino alla primavera del 1888. Continua l'evoluzione. Fiori bellissimi. Lento avvio della schizofrenia, non ancora visibile nelle opere. Periodi di transizione. Appare il procedimento della pennellata che scompone l'unità del quadro, soprattutto nei paesaggi, che restano complessivamente calmi (per esempio, disegni e acquarelli di un paesaggio con carro blu presso Arles). Questo procedimento che sconfi-

na nell'astrazione s'impone e permette talvolta una sorta d'incontro tra l'immagine e l'essenza stessa degli oggetti rappresentati. C'è un'abbondanza infinita, non nella rappresentazione "botanica" di certi fiori, ma nell'idea di tutte le specie possibili suggerita dal rigonfiamento di un prato, di un giardino. Ci si domanda quale sia il soggetto raffigurato, ma tuttavia si ha l'impressione di entrare nell'essenza profonda della realtà.

4. Estate 1888. La potente tensione interiore ora s'esprime con perfetta sicurezza nelle opere. Una coscienza allargata e illuminata e un'enorme disciplina formale dominano la violenza dell'esperienza visuale. Questa vetta è raggiunta in un vertiginoso slancio. Tra i disegni ne sono esempio: la strada di campagna a Saint-Maries, il caffè di Arles.

5. Dalla fine del 1888 fino al 1889. Prima crisi violenta nel dicembre 1888. Aumenta il dinamismo del tratto. La tensione rimane sotto controllo, ma la capacità di sintesi non è più così libera: le opere diventano più regolari, i manierismi, nel senso migliore, aumentano (per esempio, i numerosi quadri di cipressi con il loro ricco movimento infinito). L'oggetto particolare, il dettaglio si ritirano sempre di più davanti al movimento delle sole linee.

6. Iniziando nel 1889 e aumentando nel 1890: segni d'impoverimento e d'incertezza accompagnati da una grande agitazione. Impulsi veementi, elementari, senza ricchezza creativa, sfociano nella monotonia. La terra, le montagne, appaiono come una massa prorompente, plasmabile. Ogni particolarità sparisce, una montagna potrebbe anche essere un formicaio, tanto sono vaghi i contorni. Si vede una quantità di tratti indifferenziati, un caos di linee che non tradiscono nient'altro che l'agitazione. Prima ogni movimento era sostenuto da un'impalcatura costruttiva che ora tende a sparire. I quadri diventano più poveri, i dettagli più casuali. Alle volte l'impeto sconfinava nel guazzabuglio informe. Energia senza oggetto, disperazione e terrore senza espressione. Non c'è più nuova "formazione concettuale".

Naturalmente, la curva disegnata da questi cambiamenti non è regolare. Non tutte le opere più deboli sono del 1890,

anche in quest'anno se ne trovano di prim'ordine. Ciononostante, considero relativamente precisa questa mia classificazione, anche se non può essere verificata caso per caso, e mi dispiace non poter condurre fino in fondo un'indagine che mi sembra d'importanza capitale.

Van Gogh e la malattia

Ci rimane da constatare una cosa sconcertante. L'atteggiamento di Van Gogh di fronte alla malattia: *egli la domina*.

Non si può parlare di autocritica durante le crisi in cui egli sprofonda nella confusione e nel delirio allucinatorio. Ma negli intervalli di lucidità si dedica a un lavoro intimo e continuo per comprendere il suo stato e il suo destino. Leggiamo nel febbraio 1890: "In ogni caso, cercare di essere vicino alla realtà è forse un modo per combattere il male che continua sempre a tenermi inquieto". Questa aspirazione alla chiarezza, alla verità, a un giudizio realistico, lo anima fin dall'inizio. È anche un tratto essenziale della sua concezione dell'arte. "Sono cose che consolano, queste visioni chiare della vita moderna nonostante le sue inevitabili tristezze." In Van Gogh questo non è aridità o vuoto. Sappiamo come tutto in lui era slancio religioso, come l'arte lo toccasse perché gli faceva "sentire l'infinito". Ma rifugge da quella che potrebbe essere una rappresentazione del soprannaturale. Si stupisce – atteggiamento singolare in uno schizofrenico – degli elementi "superstiziosi" delle sue crisi acute, li rifiuta e non vuole lasciarsi influenzare da loro. È per questo che ha riversato nella semplicità, nel suo amore della sincerità, nel suo modo di dipingere gli oggetti quotidiani, questa forza concentrata, quest'informulabile pensiero – che lo si voglia chiamare religioso o filosofico.

Vediamo ancora come giudica le cose: dopo la prima crisi nel gennaio 1889 s'affretta a informare i suoi con la dovuta cautela. Naturalmente, non può sapere cosa lo ha colpito, si fa le idee più disparate sulle possibili cause, e tenta delle previsioni.

All'inizio di gennaio dice: "Spero di non aver avuto altro che una semplice crisi d'artista, e poi molta febbre in seguito alla perdita molto forte di sangue". "Per il momento non sono ancora pazzo", e "sono ancora pieno di speranze". Il 28 gennaio: "Anche prima sapevo che ci si poteva rompere braccia e gambe e che dopo si poteva guarire, ma ignoravo che ci si potesse rompere la testa cerebaramente e che se ne potesse pure guarire [...]. Non nego la follia artistica di tutti noi, e non dico che soprattutto io non sia tocco fino al midollo". Ripete che la sua guarigione, il suo ritorno al lavoro lo meravigliano perché "non ci avevo sperato più [...]. Chiuderò questa lettera [...] dicendoti che ci sono ancora certamente dei sintomi di sovraeccitazione nelle mie parole, ma che ciò non deve stupire perché in questo bel paese tarasconese tutti sono un po' tocchi". "Una volta che si è ammalati sul serio, si sa benissimo che non si può prendere due volte il male; in questo la giovinezza, la vecchiaia, la salute o la malattia si assomigliano [...]. Quelli che qui soffrono per la febbre o di allucinazioni o di follia si capiscono come membri di una stessa famiglia."

Continua a sperare che la crisi non ritorni. "Per quanto posso giudicare io, non sono un pazzo vero e proprio." Poco dopo: "Caro ragazzo, bisogna prendere una decisione, tenendo conto delle malattie del nostro tempo. In fondo è anche giusto che avendo vissuto per degli anni in salute relativamente buona, presto o tardi ne abbiamo anche noi la nostra parte. Per conto mio sta certo che non avrei proprio scelto la follia se si fosse trattato di scegliere, ma quando si ha una faccenda del genere [...] è una malattia come un'altra [...]. Sento perfettamente che allora ero in uno stato moralmente e fisicamente malato". "Nel mio intimo sento che ciò lavorava dentro già da tempo, e capisco che gli altri, notando dei sintomi di deviazione, abbiano avuto naturalmente dei timori più fondati della sicurezza che io credevo di provare come persona normale, il che non era vero."

Fa riflessioni assennate sul proprio comportamento e sul suo trattamento: "Se un giorno la cosa si aggravasse, bisognerà seguire il consiglio dei medici, e io non mi oppongo cer-

to [...]. A maggior ragione sarei perciò del parere per ciò che mi riguarda che lo aspetti con quanta pazienza riuscirò a racimolare, sperando che presto tutto si rassereni". Nel marzo 1889 viene di nuovo internato senza una vera necessità, in seguito alla denuncia di cittadini timorosi: adotta una condotta molto saggia, cerca di evitare ogni clamore, spiega al fratello che attualmente non è malato, ma che è meglio che lui non intervenga. "Se non trattenessi la mia indignazione, verrei immediatamente giudicato un pazzo pericoloso." Non si sente del tutto al riparo dalle eccitazioni. "Lo stesso temo un po' che se fossi fuori in libertà, non sarei sempre padrone di me, qualora venissi provocato o insultato." Per ora non scrive a Gauguin che lo ha lasciato in modo così precipitoso: "Evito di scrivergli finché non sarò tornato del tutto normale".

Nel maggio del 1889 Van Gogh si trasferisce al manicomio di Saint-Rémy. Qui vede per la prima volta dei malati di mente. La cosa gli fa un effetto profondo. "Credo di aver fatto bene a venire qui, perché vedendo la realtà della vita dei pazzi o dei diversi squilibrati di questo serraglio, mi passa il timore vago, la paura della cosa in se stessa. E poco per volta posso arrivare a considerare la follia una malattia come un'altra." "Osservo negli altri che anch'essi hanno sentito durante le loro crisi dei suoni e delle voci strane come gli ho uditi io, e che anche davanti a loro le cose parevano cangianti. E questo diminuisce l'orrore che inizialmente avevo delle crisi che ho avuto [...]. Una volta che si sa che ciò fa parte della malattia, lo si prende come altre cose". Queste considerazioni ritornano, anche in relazione ai malati che gli capita di osservare. Descrive con amore la vita nell'ospedale, e la solidarietà tra gli ammalati.

Van Gogh rimane comunque consapevole del suo cambiamento. "Dentro di me ci dev'essere stata qualche emozione troppo grande, che mi ha fregato in questo modo [...]. C'è effettivamente un non so che di rotto nel mio cervello." Torna la fiducia: "Con tutte le precauzioni che ora prendo, avrò difficilmente una ricaduta e spero che gli attacchi non si ripeteranno". A una nuova crisi più violenta si dispera: "Non vedo come potrei avere coraggio o sentirmi sollevato di spirito".

“Forse esagero a causa del dispiacere che provo, di essere ancora una volta fregato dal mio male. Ma ho una sensazione di paura.”

Trova, in settembre, parole toccanti per la sua malattia: “Durante le crisi mi sento vile per l’angoscia e la sofferenza, più vile di quanto sarebbe sensato sentirsi, ed è forse questa viltà morale che mentre prima non mi faceva provare nessun desiderio di guarire, ora mi fa mangiare per due, lavorare tanto, e risparmiarmi nei miei contatti con gli altri malati per paura di ricadere; insomma in questo momento cerco di guarire come uno che, avendo voluto suicidarsi, e avendo trovato l’acqua troppo fredda, cerca di riguadagnare la riva [...], e io so che la guarigione viene, se si è coraggiosi, dal di dentro, con la rassegnazione alla sofferenza e alla morte, con l’abbandono della propria volontà e dell’amor proprio. Ma ciò non ha importanza per me, mi piace dipingere, mi piace vedere gente e cose, e mi piace tutto ciò che costituisce la nostra vita”.

A proposito della sua follia scrive verso ottobre: “Credo proprio che il signor Peyron [direttore del manicomio] abbia ragione nel dire che non sono un pazzo vero e proprio, perché la mia mente è perfettamente chiara e normale e persino più di prima. Ma durante la crisi è una cosa terribile, e allora perdo la coscienza di tutto. Ma questo fa sì che mi spinga al lavoro, alle cose serie come un minatore di carbone, sempre in pericolo, si affretta in ciò che sta facendo”. Nell’inverno seguente prende forma il progetto di trasferirsi al Nord, nei pressi di Parigi, nella speranza di migliorare. “Però non bisogna dimenticare che un vaso rotto rimane un vaso rotto.” Lentamente il progetto prende corpo. All’inizio è preoccupato: “È che quando le crisi si presentano non sono cose da ridere, e rischiare di avere un attacco come quello che ho avuto con te o con altri è pericoloso”. Deve fare i conti col fatto che di tanto in tanto ha delle crisi: “Ma allora in quei momenti si potrebbe entrare in una casa di salute o persino nella prigione comunale, dove di solito c’è una cella”. “La cosa principale è conoscere il medico, per non cadere, nell’eventualità di una crisi, in mano alla polizia, ed essere trasportato a forza in un ricovero.”

Il suo atteggiamento di fronte al manicomio era molto cambiato tra il maggio del 1889 e l'inverno. Già ad Arles aveva paura di lavorare solo nello studio. All'ospedale si sente più protetto, ma vuole lavorare. Se lo si vuole rinchiusere senza dargli la possibilità di dipingere, allora preferisce arruolarsi nella legione straniera, progetto che considera seriamente. In maggio, ad Arles, dice: "Mi sento tranquillo là dove sono obbligato a seguire una disciplina, come qui al ricovero". Da Saint-Rémy: "Col mio lavoro mi sento più felice qui di quanto non potrei esserlo fuori. Rimanendo qui abbastanza a lungo, farò una vita regolata, e alla lunga ne deriverà più ordine e meno impressionabilità. E sarà tutto di guadagnato. Del resto, non avrei il coraggio di ricominciare fuori". Col tempo cambia opinione: "Ma ancora qualche mese e sarò inebetito e distrutto a tal punto che un cambiamento mi farà probabilmente molto bene". "Non ti nascondo che il soggiorno qui mi stanca molto per la sua monotonia, e per la compagnia di tutti quegli infelici che non fanno assolutamente niente." Van Gogh spera che un cambiamento gli porti anche un miglioramento: "Sono quasi sicuro che nel Nord guarirò presto, o per lo meno mi rimetterò a posto per molto tempo, pur temendo una ricaduta fra qualche anno, ma non subito".

Nel maggio del 1890 ha luogo il trasferimento ad Auvers. La speranza all'inizio è grande. "Sono sempre convinto che abbia preso una malattia tipica del Sud e che l'essere tornato qui farà passare tutto." L'ottimismo non dura, però, a lungo: "Anch'io cerco di fare meglio che posso, ma non ti nascondo che non faccio molto assegnamento di aver sempre la salute che mi occorre. E se il mio male ritornasse, dovrai aver pazienza con me, amo ancora tanto l'arte e la vita [...]. Dichiaro che non so assolutamente cosa potrà accadere". Poco dopo: "In questo momento non posso dire altro se non che abbiamo tutti bisogno di riposo. Mi sento alla fine, alla resa dei conti. È il mio destino, devo accettarlo, non cambierà [...]. Il futuro si oscura, non vedo un avvenire felice". Poco tempo dopo Van Gogh si tolse la vita.

Che Van Gogh soffrisse di un processo psicotico è fuori

dubbio. Ci si chiederà soltanto di che tipo fosse questo processo, quale sia la diagnosi. Trovo infondata la diagnosi di epilessia formulata dai medici di Van Gogh, perché mancano gli attacchi epilettici e la demenza caratteristica di questa malattia. Può trattarsi unicamente di schizofrenia o di paralisi generale: quest'ultima non si può escludere con certezza, perché l'occasione di un'infezione sifilitica si deve essere presentata spesso nella vita di Van Gogh. La paralisi è dimostrabile solo a partire da sintomi fisiologici, e noi non ne abbiamo notizia. L'unica cosa che potrebbe suggerirla è il carattere caotico di certe tele dell'ultimo periodo e un suo accenno all'instabilità della mano. Il mantenimento del senso critico e della disciplina attraverso due anni di violente crisi psicotiche è estremamente improbabile nel caso di una paralisi; nella schizofrenia sarebbe insolito, ma possibile. Mi sembra dunque più verosimile che si tratti di schizofrenia. Lo psichiatra, per scrupolo, deve richiamare l'attenzione su una lieve possibilità di dubbio che non esiste a proposito di Hölderlin o di Strindberg. Il suicidio di Van Gogh ci priva di quella eventuale certezza che l'evoluzione ulteriore della sua vita avrebbe potuto darci.

5

SCHIZOFRENIA E OPERA

Se ci interroghiamo sulle eventuali relazioni sussistenti tra schizofrenia e opera, vediamo come la nozione generale di relazione possa assumere significati molto diversi.

Possiamo cominciare col chiederci se la schizofrenia può, in queste grandi personalità, essere la causa o una delle cause della creazione delle opere. Il processo schizofrenico rappresenta un fattore nell'oscura, enigmatica profondità delle correlazioni fisio-psicologiche, senza che per questo l'opera assuma un carattere schizofrenico. Come Bismark era solito bere prima di tenere un discorso al Reichstag, senza che nessuna ebbrezza trasparisse dai suoi discorsi, così la schizofrenia sarebbe una condizione duratura e importante per l'esistenza, senza risultare specifica per l'opera.

Oppure ci si può domandare se la schizofrenia, là dove si ha un mutamento stilistico che coincide con la malattia, rappresenti una condizione specifica della produzione artistica. Dato che effetti simili non sono rari, ci chiediamo se la schizofrenia ne sia l'unico agente – o se, talvolta, possiamo attribuirli anche alla paralisi, a una lesione cerebrale, all'alcolismo, ecc. E infine ci chiederemo se le tracce di questa causa specifica affiorino nell'opera stessa; o meglio: l'opera può avere caratteri specificamente schizofrenici?

Non possiamo rispondere a una di queste domande senza rispondere alle altre. E le nostre risposte possono essere solo di tipo empirico, dato che abbiamo esaminato pochi casi. Il nostro lavoro vuole offrire un contributo in questo senso, ma

rappresenta solo un primo inizio. Partiamo dai fatti che abbiamo constatato.

La coincidenza tra sviluppo della psicosi, cambiamento del tipo di vita e delle forme di produzione artistica e mutamento dello stile rende molto verosimile l'ipotesi che la schizofrenia rappresenti per alcuni grandi artisti una condizione per la produzione delle loro opere. Si potrebbe parlare di miracolo, soprattutto in presenza di molte situazioni simili, se questa coincidenza fosse dovuta al "caso". Si può obiettare che tutti i grandi geni presentano questi tratti, che l'artista di fronte a una rivelazione trasforma il suo lavoro, inaugura uno stile nuovo. Questo procedimento non solo sarebbe noto e possibile senza psicosi, ma rappresenterebbe il fatto caratteristico del genio.

Una risposta valida sarebbe possibile soltanto comparando minuziosamente l'evoluzione biografica e il mutamento stilistico di geni non schizofrenici. A quanto ne so, non si troverebbe un solo caso in cui lo sviluppo stilistico, dopo una lunga e cosciente elaborazione, avvenga in modo così repentino e comporti trasformazioni tanto profonde come per Van Gogh. Forse possono aversi sviluppi simili nell'adolescenza e nei primi anni della gioventù (più tardi potrebbero essere solo una decisione arbitraria, non dettata da autentica sincerità). Se, invece, una trasformazione brusca interviene verso la trentina, ogni studioso ne cercherà la causa altrove, non nello spirito. Ma decisivo è non solo l'apparire di questo repentino sviluppo che si compie in pochi mesi, bensì il fatto che la curva corrisponda cronologicamente al processo patologico, e poiché neanche quest'ultimo è d'ordine spirituale, neppure l'evoluzione potrebbe essere completamente interpretata in questo senso. Nel suo inesauribile sviluppo il genio crea mondi nuovi in cui espandersi. Anche il genio malato si forgia un mondo nuovo, ma vi si distrugge. Pertanto, se si ammette che il processo morboso è uno degli elementi necessari alla creazione artistica, non si è ancora detto niente. Da molto tempo sappiamo che ogni eccitazione del sistema nervoso contribuisce, nei soggetti dotati, alla creazione artistica. Confesso che queste

generalizzazioni mi lasciano freddo; ciò che mi interessa, direi ciò che mi commuove, è constatare questa relazione in un caso preciso e concreto.

Veniamo alla seconda questione: avendo constatato un cambiamento di stile, possiamo crederlo condizionato da altri processi patologici non schizofrenici? Dato che si tratta di cambiamenti duraturi e non di creazioni uniche o di invenzioni stilistiche, non possiamo confrontarli con una lieve ebbrezza alcolica, una breve malattia, ecc. Compariamo piuttosto la schizofrenia ad altri processi psicotici e cerebrali. È assai improbabile, e non mi risulta da alcun caso, che l'alcolismo, pur trasformando la personalità, possa avere simili effetti. Malattie come quella che ebbe G. Th. Fechner portano certamente alcuni momenti nuovi, una concentrazione degli interessi, ma non un radicale mutamento stilistico. La vita mantiene la sua forma unitaria, e se c'è rottura, non è nella profondità ma piuttosto in superficie. La paralisi, invece, produce effetti comparabili a quelli della schizofrenia. In Nietzsche (se diamo per certa la diagnosi di paralisi generale – poiché è stato anche detto, con meno verosimiglianza, che poteva trattarsi di una combinazione tra schizofrenia e paralisi), si ebbe un mutamento stilistico coincidente con le prime alterazioni psichiche. Anche lui ha due volti, e l'esperto saprà dire nella maggioranza dei casi se un'opera appartiene al primo o al secondo.

Infine, la terza questione: il mutamento stilistico dovuto alla schizofrenia dà all'opera qualche carattere visibile e specifico? Per vedere se vi siano differenze apprezzabili bisogna confrontare i cambiamenti dovuti alla paralisi generale con quelli attribuiti alla schizofrenia; poi ancora, non solo la vita, ma le opere di artisti schizofrenici con la produzione di geni "normali"; compito gigantesco che finora è stato affrontato solo in minima parte.

Lo psichiatra, più con l'intuizione che con la conoscenza scientifica, può avvertire in molte opere di Van Gogh (quelle del 1888-1890) e di Hölderlin (dopo il 1902) – se si rifà al momento della loro creazione – un'atmosfera "schizofrenica".

Poiché quest'atmosfera è comune a gran parte dell'arte contemporanea, era più facilmente avvertibile all'inizio del secolo che non nella nostra epoca. Ma sensazioni e impressioni non danno alcuna certezza, non fanno che delimitare un campo di studio che bisognerà definire e formulare chiaramente. Occorre subito eliminare alcuni malintesi inevitabili. "Schizofrenia" non è un concetto ben determinato, ma infinitamente ricco di sfumature, e prende connotazioni differenti in contesti diversi. Da una parte, designa tutti i processi irreversibili (eccetto malattie dovute a lesioni cerebrali); dall'altra, un carattere particolare della vita psichica, un mondo di strane esperienze, che bisogna comprendere con un metodo psico-fisiologico. Per questo metodo sono stati elaborati molti concetti precisi, ma che non riescono a caratterizzare l'insieme in modo soddisfacente. È una realtà inquietante che non si riconosce da indizi semplici, tangibili, oggettivi, ma si avverte come totalità psichica (la cui esistenza lo psichiatra deduce dai singoli "sintomi" a lui noti, ma resta irrisolta finché non gli appare il tutto). Per esempio, i quadri di Van Gogh non risultano più comprensibili se gli si appiccica l'etichetta di "schizofrenico". Al contrario, questi quadri hanno il potere di aprire nuove prospettive a chi considera il mondo schizofrenico tra i fatti essenziali e inquietanti dell'esistenza, e gli permetteranno di comprendere quello che i malati non possono mostrargli chiaramente; a condizione, però, che egli riconosca l'originalità, il lato "eccezionale" di quello che vede. Chi pretende di far rientrare l'arte in "contesti storici perfettamente comprensibili", o chi non vi trova d'originale che l'impronta del grande artista, non riceverà quella scossa che queste opere hanno dato a me e a molti altri. Di fronte a esse, non sentirà il bisogno di una spiegazione, non porrà domande a se stesso, dal momento che non ne avverte il segreto mistero.

C'è un altro malinteso da chiarire. Se cerchiamo di definire ciò che chiamiamo in queste opere "atmosfera schizofrenica", ciò non vuol dire che esse siano "anormali". Lo spirito da cui esse procedono è al di là dell'opposizione tra normale e anormale.

Sorte su un terreno minato dalla malattia, potrebbero avere un carattere specifico, che è un momento essenziale nel cosmo dello spirito, ma che ha potuto realizzarsi solo nelle condizioni create dalla psicosi. La concezione filisteica che vede nella "malattia" una diminuzione, e che trova volgare chi la consideri in rapporto con la scienza, ci rende ciechi di fronte a una realtà che non conosciamo ancora che attraverso casi isolati. Forse non riusciamo a interpretarla e facciamo fatica a enunciarla, perché siamo presi in una rete di pregiudizi e di nozioni limitate che ci tiene prigionieri; intravediamo già che queste potranno far posto a nozioni più vaste, più libere, più duttili.

Riassumiamo ora gli elementi specifici della schizofrenia che abbiamo rintracciato nel corso della nostra indagine. In primo luogo, il confronto tra Hölderlin e Van Gogh s'è rivelato istruttivo. La loro diversità non dipende soltanto dal fatto che uno era poeta e l'altro pittore. Il lato eterico, ideale di Hölderlin è in forte contrasto col realismo terreno di Van Gogh. Ambedue hanno difficoltà di adattamento, ma Hölderlin è vulnerabile, delicato, Van Gogh invece corposo e capace di reagire quando viene provocato. Questa dissomiglianza del loro carattere non esclude certe analogie nel periodo della schizofrenia, che anzi acquistano maggior rilievo. Analogie nello sviluppo: uno stadio preliminare, caratterizzato dall'eccitazione per una certa visione del mondo, accompagnata da una grande sicurezza e dal disinteresse per la coscienza di sé e per gli eventuali cambiamenti delle proprie opere, considerate da sé e da molti altri come una crescita e un punto d'arrivo. Questo stadio è seguito da una prima crisi acuta che si ripeterà a distanze ravvicinate. La creatività non diminuisce e continua in parte a produrre novità. In questo periodo vi è una forte tensione tra la violenza dell'esperienza e lo sforzo di stilizzazione che la disciplina. Una resistenza disperata s'opponesse alle forze disgregatrici che avanzano lentamente. I due artisti hanno allora una visione mitica del mondo che si esprime in forme realistiche nell'uno, ideali nell'altro. La vita e l'arte sono adesso più legate a un significato che si può chiamare metafisico o religioso. Le opere perdono la loro levigatezza. Il "co-

strutto ruvido” in Hölderlin trova un equivalente nella crudezza stridente dei quadri di Van Gogh. Ciò che si suole chiamare senso della vita, della natura, del mondo, è divenuto in loro più reale, più attuale.

Ma il mondo della schizofrenia è vasto e molte altre figure lo popolano. Non vediamo soltanto sorgere all’inizio della malattia un demone liberatore; vediamo anche gli effetti terribili della devastazione e dell’inaridimento, la paranoia, l’autismo. Se ci atteniamo ai pochi casi studiati qui, Hölderlin e Van Gogh rappresentano un tipo che è diametralmente opposto a quello di Strindberg e Swedenborg. In Strindberg e Swedenborg la schizofrenia assume un significato essenzialmente materiale nell’opera, mentre in Hölderlin e in Van Gogh rappresenta la forma intrinseca che condiziona la crescita artistica.

Nei primi non si avrà mai una decadenza vera e propria, la creatività intellettuale rimarrà intatta fino alla fine. Negli ultimi, invece, le opere crescono in una tempesta psichica che porta alla disgregazione, e nello stadio finale le capacità creative si esauriscono. In Hölderlin e in Van Gogh la produttività cresce proprio nella fase iniziale e durante gli anni di crisi: in Strindberg, invece, è proprio il periodo acuto degli anni Novanta a essere improduttivo, e le sue opere più importanti sono scritte quasi tutte nello stadio finale.

Questa contrapposizione, benché appaia nettamente nei casi che abbiamo trattato, rimane ovviamente schematica. Non è estensibile a tutti i casi di poeti, filosofi o artisti schizofrenici. Se, per esempio, Kierkegaard dovesse essere considerato schizofrenico, cosa non provata poiché non gli si conoscono sintomi evidenti, non apparterrebbe a nessuno dei due tipi. Dato che i malati veramente dotati sono rari, si potrebbe pensare che osservando la massa di schizofrenici internati che scrivono, disegnano, dipingono, scolpiscono, si possa scoprire in queste attività quale sia l’aspetto davvero condizionato dalla schizofrenia. Ma in questi manca il genio, il terreno sul quale in quei grandi la schizofrenia ha potuto far nascere tali opere. Tuttavia nei manicomi si sono trovate opere sconcertanti.

tanti, di cui si è appena abbozzata un'analisi sistematica e comparativa.² Non si può credere di poter riferire tutte queste manifestazioni a un denominatore comune; bisogna al contrario discriminarle e definirle in ciò che possano avere di particolare. Per il momento non è possibile dire fino a che punto sia proficuo mettere in relazione queste manifestazioni con quelle dei due grandi artisti, o viceversa. Io non ho visto niente finora che possa paragonarsi a un Hölderlin, a un Van Gogh, ma ho incontrato talvolta talenti avvicinati a Strindberg e a Swedenborg (Josephson), o altri che non sono affini a nessuno dei due tipi (Meryon). È certo che la schizofrenia comporta altre possibilità che non hanno ancora avuto occasione di rivelarsi in un soggetto di genio.

La schizofrenia è un mondo a sé. Facendo ricerche di questo genere bisognerebbe tener presente, fra gli altri, i criteri seguenti: ogni comprensione si deve basare sulla cronologia. Occorre cioè determinare esattamente l'epoca in cui le opere sono state fatte e quella di ciascuno degli stadi del processo patologico. Tale relazione rivela quale importanza abbiano la fase iniziale, lo stadio preliminare e il primo accesso; e poi la fase acuta vista in opposizione ai periodi più calmi. Bisognerebbe accertare se in queste fasi i malati abbiano intuizioni che in seguito si limiteranno a sfruttare; se la tensione descritta, l'opposizione tra il movimento materiale della psiche e l'elaborazione che lo disciplina sia avvertibile e mostrabile, oppure se, invece, sia acquietata in un lavoro, assiduo e ostinato da cui nascono disegni, sculture ecc.

Dato che molti soggetti incominciano a disegnare, a dipingere e a scrivere solo nella psicosi (ovviamente, in relazione al numero complessivo degli schizofrenici i malati di questo tipo sono pochi, anche se il numero assoluto di questi "artisti" tra gli schizofrenici non è molto piccolo) bisognerebbe vedere se fanno progressi tecnici e formali, e sarebbe probabilmente più interessante esaminare i malati che disegnavano già prima della malattia. Non è impossibile che certe creazioni producano un effetto che non era nelle intenzioni dell'autore e che operino come prodotti della natura. Si potrebbe tentare di distin-

guere tra ciò che è figurazione artistica cosciente, forma istintiva, bellezza dovuta al caso, ma sarà difficile tracciare una linea di separazione netta. Infine, sarebbe importante paragonare lavori schizofrenici del passato (prima del 1900) con quelli attuali. Potrebbe emergere quel carattere specifico della schizofrenia che sfugge al tempo. Per esempio, le famose sculture della Villa Palagonia in Sicilia, descritte da Goethe,³ danno l'impressione di essere strettamente imparentate con le odierne creazioni schizofreniche.

Si spiega volentieri la produttività della malattia mentale con la liberazione di forze che prima erano inibite. La malattia abolisce quest'inibizione. L'inconscio si fa strada, la restrizione culturale non regge più. Da ciò proviene la somiglianza con il sogno e il mito, e con la psiche infantile. L'idea dell'inibizione e della sua abolizione può essere compresa in più modi. Ciò diventa particolarmente palese nel caso della paralisi. Si può comprendere le opere mature di Nietzsche pensando che siano sorte dal suo io originario grazie all'abolizione dell'inibizione. Ma in Hölderlin e in Van Gogh ci sembra piuttosto di avvertire l'irrompere di forze nuove. Abbiamo ricordato lo schiudersi della psiche: sorgono esperienze spirituali d'ordine completamente nuovo. Non si tratta solo di una produttività stimolata dall'eccitazione nervosa che porta a nuovi procedimenti che arricchiscono il linguaggio artistico, ma emergono anche forze nuove che creano la loro forma concreta, forze spirituali che non sono né sane né malate, ma che prosperano sul terreno della malattia.

Excursus: Vi sono degli artisti schizofrenici la cui patografia resta da scrivere. Si potrebbe esaminare le loro opere con i criteri che abbiamo esposto. Ci limitiamo a qualche indicazione:

1. Josephson è un tipo d'artista paragonabile a Strindberg. Non è invece avvicinabile a Van Gogh più di quanto lo sia Strindberg a Hölderlin. In Josephson c'è una discrepanza totale tra le opere naturalistiche del suo periodo normale, che lo hanno reso celebre, e le opere della malattia, dove rappresenta senza la minima esaltazione e in forma indefinita le sue visioni magiche e demoniache. Fra i disegni dei due periodi c'è lo

stesso abisso che divide le opere scientifiche di Strindberg da quelle teosofiche.

Fino a poco tempo fa le opere realizzate da Josephson durante la malattia non suscitavano alcun interesse. A questo proposito Wohlin scriveva nel 1909:⁴ "Non si possono giudicare come opere d'arte nel senso comune della parola, c'è in esse qualcosa di rotto, di distorto, che è da attribuirsi all'indebolimento del senso delle forme e delle proporzioni. Ciononostante vi si trova l'impronta di una ricca immaginazione e di un raffinato gusto decorativo. S'intravede in esse il futuro che hanno annientato".

2. Un artista di interesse particolare è Meryon. L'ottima introduzione di Ecke alla sua opera testimonia del suo fascino.⁵ Ecco i punti essenziali della sua biografia: nato nel 1821, Meryon diventò ufficiale di marina, poi diede le dimissioni, e solo nel 1849 cominciò a imparare l'arte dell'incisione. Fece delle incisioni e non vide nella sua arte che un mezzo per esprimere le sue relazioni con potenze misteriose. L'inizio della malattia mentale coincide con la produzione delle sue opere più significative (1850-1854). Nel 1858 entrò per la prima volta in manicomio.

Il quadro clinico è dominato da allucinazioni, persecuzioni ("gesuiti") e altri sintomi classici. Dal 1866 si trova di nuovo nel manicomio di Charenton, dove muore nel 1868. Non si nota un vero mutamento stilistico nella sua produzione che raggiunge subito la piena maturità fino al culmine del 1852-1854, e che poi, esclusa qualche singola opera, è andata perdendo la sua forza. La curva della sua produzione ci è indicata a grandi linee dal numero di copie e di originali dei singoli anni: 1849-1850: 16 copie, 3 originali; 1851-1854: 25 originali, 1 copia; 1855: vuoto improvviso, nessun originale, 3 copie; 1857: niente; 1858: una copia; 1859: di nuovo niente; 1860-1861: 10 copie, 5 originali; da allora in poi, lavori sparpagliati attraverso gli anni, nel 1867-1868 più niente.

Dunque: dopo un apprendistato di due anni in cui Meryon esegue soprattutto copie, un breve periodo di intensa produzione che vede nascere gli indiscutibili capolavori (durante l'i-

nizio della malattia), poi un calo improvviso, poi di nuovo molte copie che hanno il carattere personale di quelle di Van Gogh e delle traduzioni di Hölderlin. Negli ultimi lavori si vedono anche soggetti direttamente ispirati dalla follia, come dragoni e altri mostri volanti, mentre prima le potenze segrete non si manifestavano che indirettamente, attraverso le linee e le forme.

3. Citiamo per ultimo un artista che a quanto si sa non era pazzo, ma che ha creato opere straordinarie per un'epoca in cui quello stile non era ancora di moda: Odilon Redon. Già Pfeiffer aveva paragonato i disegni di persone sane a creazioni di schizofrenici.⁶ Redon avrebbe offerto un termine più interessante a questa comparazione nella sua qualità di vero artista, la cui ispirazione originale e profonda s'esprime in opere che hanno affinità con quelle schizofreniche. Opere che, tuttavia, sono del tipo di Josephson e della maggior parte dei malati, e non si possono paragonare a quelle di Van Gogh o di Meryon.

6

SCHIZOFRENIA E CULTURA DEL NOSTRO TEMPO

È un fatto innegabile che artisti di grande valore divenuti schizofrenici esercitino oggi un'influenza dovuta proprio alle opere concepite durante la malattia. Ciò che resta vivo dell'opera di Strindberg sono soprattutto i drammi scritti nello stadio finale, come per Van Gogh i quadri dipinti nel pieno della schizofrenia; quanto a Hölderlin, i versi dei primi anni della malattia, finora in gran parte ignorati, vengono oggi valutati da alcuni critici come il momento più alto della sua opera. Gli stessi disegni di Josephson, che nel 1909 non suscitavano alcun interesse, iniziano a essere ammirati. Non solo: molta "arte" di certi pazzi viene considerata effettivamente tale, e non più unicamente materiale di studio a uso della psichiatria.

Prima del Settecento non troviamo schizofrenici che abbiano avuto sul loro tempo un'influenza comparabile a quella che hanno avuto gli artisti schizofrenici di cui ci siamo occupati. Ci chiediamo se mai nei tempi passati un artista di grande livello sia divenuto schizofrenico e in quanto tale abbia esercitato un'influenza, o se, semplicemente, non ne abbiamo notizia. Ci è possibile reperire finanche nel Medioevo qualche caso di schizofrenia, solo che si tratta di persone insignificanti. Delle volte basta una biografia, anche se il materiale è scarso, per dare adito a sospetti.

Finora, però, non ho mai trovato nelle mie letture personalità di rilievo che mi siano apparse schizofreniche. Di contro, l'isteria sembra giocare un ruolo decisivo. Senza l'isteria non si spiega né il misticismo, soprattutto quello dei mona-

steri femminili, né una vita come quella di santa Teresa. Ai nostri giorni l'isteria non è più in primo piano. Un impostore come Cagliostro, una veggente come la Prevorst sono gli ultimi isterici che abbiano esercitato un'influenza sui loro contemporanei.

Ci si potrebbe accontentare di registrare questi fatti. Le loro interpretazioni saranno necessariamente *soggettive* e generiche. E tuttavia, tali riflessioni *soggettive*, che colpiscono inevitabilmente ognuno, possono essere ancora attuate. Si sarebbe tentati di dire che la schizofrenia si addice in un qualche modo al nostro tempo, come l'isteria trovò nel mondo pre-settecentesco il suo terreno. In ambedue i casi, lo ripeto, lo spirito resterebbe indipendente dalla malattia.

Meister Eckhart e Tommaso d'Aquino non erano isterici. Ma lo spirito sceglie per incarnarsi le condizioni psicologiche e causali che più gli convengono. Il misticismo sarebbe esistito senza l'isteria, ma le sue manifestazioni sarebbero state meno ricche, limitate nella loro espansione – non però nel senso spirituale dell'individuo e dell'opera. Del tutto differente ci appare la relazione tra il nostro tempo e la schizofrenia. Questa non sarebbe un mezzo d'espansione, un veicolo, ma fornirebbe il terreno su cui s'impiantano e si sviluppano certe virtualità.

Quale potrebbe dunque essere il rapporto fra le vite di questi schizofrenici e le nostre? Si risponderà, forse, che la nostra epoca è affascinata dall'esotismo, dalla novità, dalla stranezza, dal ritorno al primitivo, s'entusiasma per l'arte orientale, per l'arte dei neri e per i disegni dei bambini. È vero, ma perché? Ciascuno può portare le sue ragioni e lasciarsi guidare dalla propria esperienza. Riconosco che Strindberg mi lascia indifferente, e che ho avuto per lui solo un interesse medico. Van Gogh, invece, mi ha affascinato, forse a causa della sua realizzazione spirituale e della sua concezione del mondo, ma anche per ciò che affiora nella sua follia. Di fronte a lui ho provato con maggior chiarezza, anche se con minor vivacità ciò che ho sentito a contatto con i miei pazienti e ho cercato sopra di descrivere. È come se una fonte ultima dell'esistenza si aprisse per un istante, come se i recessi più profondi della

vita venissero alla luce. È un'esperienza per noi sconvolgente; non possiamo tollerarla a lungo, e la fuggiamo. Per un attimo la vediamo nelle grandi opere di Van Gogh, ma ciò non ce la rende supportabile.

È un'esperienza che non ci porta ad accogliere l'estraneo, ma ci spinge a trasformarlo in una figura a nostra misura. Ci tocca nel profondo, ma non è il nostro mondo; da lei viene un'interrogazione radicale, un appello che investe la nostra esistenza; il suo effetto è benefico, ci trasforma.

Credo d'aver notato anche in altri la stessa reazione. Oggi, le fondamenta della nostra esistenza vacillano. Il nostro tempo ci esorta a rimettere tutto in questione e ci spinge verso un rapporto più immediato con la vita. La nostra cultura si è aperta alle cose più estranee, basta che appaiano autentiche e vitali.

Ma questa situazione ci spinge al contempo ad anticipazioni affrettate, imitazioni inautentiche, al "sensazionale"; cerchiamo a ogni costo l'emozione violenta nella quale perdere la coscienza. Di fronte a queste basse seduzioni riscopriamo un tratto fondamentale del nostro *ethos*: salvaguardare la nostra fermezza, considerare indispensabile l'integrità, l'autenticità e la capacità d'attendere. Nella mostra di Colonia del 1912, in cui erano riuniti intorno a quelli, meravigliosi, di Van Gogh, i quadri dell'espressionismo europeo accomunati dalla loro monotonia, ho avuto la sensazione che fra tanti che volevano farsi passare per pazzi, mentre in realtà avevano fin troppo buonsenso, il solo grande, il solo vero folle, e il solo che lo fosse suo malgrado, era Van Gogh. Nutriti come siamo di una cultura altamente intellettuale, posseduti da una volontà di chiarezza illimitata, riconosciamo l'autenticità di questa profondità in cui l'io si distrugge, la coscienza della presenza divina solo ai malati di mente? Viviamo in un'epoca di imitazioni e di artifici, in cui ogni spiritualità si converte in affarismo e ufficialità, in cui tutto viene fatto in vista di un rendimento, in cui la vita è una mascherata, un tempo in cui l'uomo non perde mai di vista ciò che è, in cui la semplicità stessa è voluta e l'ebbrezza dionisiaca fittizia come l'arte che la espri-

me, arte di cui l'artista è troppo consapevole, e compiaciuto d'esserlo. In una simile epoca, è forse la follia la condizione di ogni autenticità in campi in cui, in tempi meno incoerenti, si sarebbe stati capaci di esperienze e di espressioni autentiche anche senza di essa? Assistiamo forse a una danza forsennata per giungere a qualcosa che si perde nel grido, nel gesto, nella violenza, nel narcisismo, in una piattezza, in una sciocca ricerca del primitivo, fino a giungere a una dichiarata ostilità verso la cultura? E questo qualcosa non si manifesta invece con profonda e sincera autenticità solo nei veri schizofrenici? C'è, fra tutte le diversità di bisogni e di disposizioni, qualcosa di comune a tutti quelli – teosofi, formalisti, primitivisti – che eseguono la danza intorno a Strindberg, Swedenborg, Hölderlin e Van Gogh? E quest'elemento comune sarebbe forse l'inautenticità, la sterilità, la morte? Sarebbe far violenza alla realtà rispondere con un sì a queste domande. La risposta non ci appartiene, supera la nostra conoscenza. Cosa sia "inautentico", ecco uno dei problemi centrali della psicologia; non l'abbiamo né risolto né formulato con chiarezza. Ma ci preme esaminare i dati¹ e porci questi problemi, vedere dove bisogna rispondere con un sì e dove con un no, una volta che avremo fatto luce in queste nozioni che tuttora oscillano tra il confuso giudizio di valore e la chiara comprensione. Allora sarà evidente che riconoscere nella schizofrenia una condizione di certe opere non significa affatto sminuirle. Sentiamo le profondità rivelatrici dove sono autentiche, ma inimitabili: non sono un modello da seguire. Possono mandarci un richiamo benefico, un'interrogazione, se ritroviamo nelle opere che esse ispiravano, come in tutto ciò che è nato autentico, uno sguardo sull'assoluto che, sempre nascosto, si rivela solo in figure finite. Ma è pericoloso assumerle a modello. Come un tempo alcuni si sforzavano, per così dire, di diventare isterici, oggi si potrebbe dire di molti che stanno tentando di diventare schizofrenici. Ma se il primo tentativo è, in certa misura, realizzabile, il secondo non lo è, e non può condurre che alla menzogna.

NOTE

PARTE PRIMA

Strindberg

1. PATOGRAFIA DI STRINDBERG

Il carattere

1. Dopo che è apparso questo studio su Strindberg alcuni psichiatri hanno affermato che esisteva una relazione tra la schizofrenia e le disposizioni "innate" del soggetto. Partendo da questa premessa tentano di scoprire la schizofrenia nella natura stessa di Strindberg, mentre io ne rintraccio i segni solo a partire dal momento in cui la psicosi esplode. È in questo senso, per esempio, che Storch cerca di "comprendere" i fatti psicologici, mentre io, al contrario, cerco di mostrare il momento incomprensibile. Anche se è utile studiare le relazioni tra il carattere e la psicosi, credo che affermare la primarietà di questa relazione non sia soltanto affrettato ma anche erroneo. Una simile affermazione impedisce la distinzione fra l'evoluzione del processo e quella della vita normale. Le differenze tra salute e malattia vengono cancellate, non si distingue fra il graduale passaggio da uno stato all'altro (come si produce in casi di anomalie congenite) e il brusco salto che caratterizza la psicosi.

2. *Il figlio della serva*, pp. 24, 40, 51.

3. *Nella stanza rossa*, p. 31.

4. *Età di fermenti*, pp. 248-250.

5. *Ibidem*, pp. 349-350, 364.

6. *Nella stanza rossa*, pp. 87, 91, 94.

7. *Il figlio della serva*, pp. 24, 12.

8. *L'arringa di un pazzo*, pp. 500, 510.

9. *Età di fermenti*, pp. 409-410, 312, 10.

10. *Il figlio della serva*, p. 119.

11. *Nella stanza rossa*, p. 38.

Gelosia

1. Vedi *Harriet Bosse* di Olaf Molander, Haessd, Leipzig 1922, conte-

nente lettere di Strindberg alla terza moglie che testimoniano le loro amichevoli relazioni dopo il divorzio.

2. I ricordi di Strindberg di Axel Lundgard (vedi Bibliografia) risalgono al periodo de *L'arringa di un pazzo*, e cioè al culmine del delirio di gelosia.

3. Alcune informazioni sulla moglie di Strindberg si trovano in Hansson e in Paul (vedi Bibliografia).

4. Tutta la scienza psichiatrica è basata sulla comparazione di casi analoghi. Se ne trovano nel mio articolo "Eifersuchtswahn. Ein Beitrag zur Frage: Entwicklung einer Persönlichkeit oder Prozess?", in *Zeitschrift f.d. ges. Neurologie und Psychiatrie*, vol. 1, pp. 567 sgg.

5. *L'arringa di un pazzo*, pp.580-582.

6. *Ibidem*, pp. 625, 638.

7. *Ibidem*, pp. 627-628.

8. *Ibidem*, pp. 651, 664-666, 672.

9. *Ibidem*, p. 582.

10. *Ibidem*, pp. 626, 651.

11. *Ibidem*, pp. 581-582, e inoltre Paul (vedi Bibliografia).

12. *L'arringa di un pazzo*, pp. 651, 659.

13. *Ibidem*, pp. 671, 677.

14. *Ibidem*, pp. 626, 632.

15. *Ibidem*, pp. 667-668, 661, 649.

16. *Ibidem*, pp. 632.

17. *Ibidem*, pp. 655, 669.

18. *Ibidem*, pp. 436-437.

19. *Lo scrittore*, pp. 205, 213-214, 219.

20. *L'arringa di un pazzo*, 624-625.

21. Egli stesso dice spesso, a proposito degli avvenimenti passati, che si fidava completamente, per esempio *L'arringa di un pazzo*, p. 642: "non mi viene mai un sospetto". Il sospetto si risveglia, scompare, ritorna, cambia oggetto (*Ibidem*, pp. 646-647).

L'inizio della malattia

1. *L'arringa di un pazzo*, pp. 627, 630.

2. *Lo scrittore*, pp. 188, 192, 196.

3. *L'arringa di un pazzo*, p. 641.

4. *Lo scrittore*, pp. 214, 222.

5. *L'arringa di un pazzo*, p. 677.

6. *Ibidem*, pp. 425-426, 429.

Persecuzione e fuga

1. *L'arringa di un pazzo*, pp. 620, 633.

2. *Ibidem*, p. 650.

3. *Ibidem*, pp. 673-674, 677, 680-681.

Gli anni dopo il 1888

1. Ho descritto un caso analogo, quello di Klug, nel mio già citato articolo.

2. Brandes (vedi Bibliografia).
3. Hansson (vedi Bibliografia).
4. L'autobiografia di Strindberg dopo *L'arringa di un pazzo* riprende con *Divisi* nel 1892. Per colmare questa lacuna abbiamo le lettere e le testimonianze di Hansson e di Brandes, e dopo il novembre del 1892 di Paul (vedi Bibliografia).
5. Paul (vedi Bibliografia).
6. Hansson (vedi Bibliografia).

La mania di persecuzione

1. Brandes (vedi Bibliografia).
2. *Ibidem*.
3. *Inferno*, p. 770-771.
4. I due racconti sono molto diversi. Ma è facile riconoscerli la parzialità del paranoico.
5. Paul (vedi Bibliografia).
6. Hansson (vedi Bibliografia).
7. Paul (vedi Bibliografia).
8. *Ibidem*.
9. Paul e Brandes (vedi Bibliografia).
10. Paul (vedi Bibliografia).

Studi scientifici

1. Hansson (vedi Bibliografia).
2. Paul (vedi Bibliografia).
3. Vedi la bibliografia dei numerosi scritti scientifici di Strindberg in *Sylva Sylvarum*, edizione tedesca p. 163.
4. Brandes e Paul (vedi Bibliografia).

Crisi

1. Paul (vedi Bibliografia).
2. *Leggende*, pp. 261, 263.

Il secondo matrimonio

1. Paul (vedi Bibliografia).
2. Questo periodo del secondo matrimonio ha fornito il tema del romanzo *Divisi* (*Entzweit*); vi sono descritti gli anni dal 1892 al 1894, ma il libro era stato scritto nel 1902, quando i ricordi dell'autore sono deformati.
3. Si troverà in Paul un giudizio oggettivo su Frida Uhl, seconda moglie di Strindberg, e lettere di Strindberg.
4. *Divisi*, p. 19.
5. *Ibidem*, pp. 52, 61, 66.
6. *Ibidem*, pp. 71, 74, 75, 78.
7. Paul (vedi Bibliografia).
8. *Divisi*, p. 83.
9. *Ibidem*, p. 89; leggendo il racconto di Paul (vedi Bibliografia) vediamo come tutto questo fosse falso.

10. *Divisi*, pp. 88, 91.
11. Paul (vedi Bibliografia).
12. *Divisi*, pp. 99, 101, 103, 107.
13. *Ibidem*, pp. 116, 122.
14. *Ibidem*, pp. 136, 148.
15. Paul (vedi Bibliografia).
16. Brandes (vedi Bibliografia).
17. Paul (vedi Bibliografia).

Le fasi

1. Paul (vedi Bibliografia).
2. *Divisi*, pp. 135, 162.
3. *L'arringa di un pazzo*, pp. 425-437.
4. *Inferno*, p. 728.
5. Paul (vedi Bibliografia).
6. *Inferno*, pp. 776, 782.

Il primo anno a Parigi

1. *Inferno*, pp. 709, 710, 718.
2. Paul (vedi Bibliografia).
3. *Inferno*, pp. 715-716, 717, 719-720, 728.
4. *Sylvia Sylvarum* inizia con una descrizione caratteristica ma artificiale delle sue esperienze paranoiche che presto lo portarono alle illusioni percettive.

Il culmine del processo

1. *Inferno*, pp. 731-733, 734, 736, 737-738, 748-749.
2. *Ibidem*, p. 761.
3. *Ibidem*, pp. 739-740.
4. *Ibidem*, pp. 752, 755, 763, 765.
5. *Ibidem*, pp. 774, 773-774, 776, 780-781.
6. *Ibidem*, pp. 783-784, 782; vediamo il cambiamento della sua espressione confrontando le numerose fotografie dello scrittore a tutte le età. A vent'anni appare sano e forte; nel 1884 ha l'aria più dimessa, più tormentata. Verso il 1890 sembra pieno d'energia. Nel 1897 uno specialista saprà riconoscere lo "sguardo paranoico". Infine le altre immagini mostrano un'espressione più tranquilla, dopo i tempi della crisi.
7. Brandes lo vide in novembre e racconta il loro incontro (vedi Bibliografia).
8. Paul (vedi Bibliografia).

Alterazioni della coscienza oggettiva

1. *Leggende*, p. 318.
2. *Inferno*, pp. 815, 827.
3. *Ibidem*, pp. 843, 848.
4. *Leggende*, pp. 222, 234.
5. *Ibidem*, p. 305.

6. *Inferno*, pp. 818, 826-827.
7. *Leggende*, p. 235.
8. *Inferno*, pp. 784, 796.
9. *Leggende*, p. 236.
10. *Ibidem*, pp. 283-284.
11. *Ibidem*, p. 224.
12. *Inferno*, p. 843.
13. *Leggende*, pp. 216, 218, 221, 224.
14. *Inferno*, pp. 787-788.
15. *Ibidem*, p. 855.
16. *Ibidem*, pp. 793, 784; nei malati l'ora del risveglio è propizia a ogni sorta di fenomeni che li fanno sussultare, scariche elettriche, rumori, eccetera.
17. *Ibidem*, pp. 779, 788.
18. *Ibidem*, pp. 824, 827-828.
19. *Ibidem*, p. 855.
20. *Leggende*, p. 235.
21. *Inferno*, p. 818.
22. *Leggende*, p. 216.
23. *Inferno*, p. 816.
24. *Leggende*, p. 217.
25. *Ibidem*, pp. 305-306.
26. *Inferno*, pp. 826, 827-828.
27. *Leggende*, pp. 235-236 sgg.
28. *Ibidem*, p. 283.
29. *Inferno*, pp. 825-826; paesaggi interi sono rappresentati come infernali o come paradisiaci, p. 841.

Strindberg e Swedenborg

1. *Inferno*, pp. 788-789.
2. *Ibidem*, pp. 826-827.
3. *Ibidem*, pp. 710-712, 725.
4. *Ibidem*, p. 746.
5. *Ibidem*, pp. 828-829.
6. *Leggende*, p. 265. Questa trasposizione che fa del rimorso d'aver nociuto a qualcuno l'idea che questi sia vostro nemico e vi perseguiti, Strindberg l'ha certamente conosciuta. Non possiamo vedervi l'origine del delirio di persecuzione, ma soltanto uno dei suoi risultati. Lo stesso fenomeno si produce nelle persone normali; solo nei malati acquista questa forma delirante.
7. *Età di fermenti*, p. 211.
8. *Inferno*, pp. 808, 811.
9. Brandes (vedi Bibliografia).
10. *Inferno*, pp. 848, 851, 853.
11. *Leggende*, pp. 276-277 sgg.
12. *Inferno*, p. 814.
13. *Leggende*, p. 214.

14. *Ibidem*, p. 288.
15. *Ibidem*, pp. 348-349.

Cognizione della malattia

1. *Inferno*, pp. 778, 785, 789.
2. *Ibidem*, pp. 843.
3. *Ibidem*, p. 781.
4. *Ibidem*, p. 836.
5. *Leggende*, p. 228.

Lo stadio finale

1. *Solo*, p. 276.
2. *Ibidem*, p. 981.
3. Schletich (vedi Bibliografia).
4. Hansson (vedi Bibliografia).
5. Nexö (vedi Bibliografia).
6. Schletich (vedi Bibliografia).

Conclusione

1. Non ci è possibile rendere tutte le sfumature della parola tedesca *verrückt* usata da Jaspers, che significa “pazzo” nell’accezione comune, ma anche “spostato”, “fuori luogo” nel senso etimologico. [NdT]

2. LA CONCEZIONE DEL MONDO DI STRINDBERG

1. *Il figlio della serva*, p. 198.
2. Parlando di questioni sociali dice di se stesso: “Voleva indicare il suo progetto e i mezzi per realizzarlo... Lui, poeta, non aveva il dovere di cercare le cause, questo era compito dei filosofi; non aveva l’obbligo di elaborare progetti di riforma, questo toccava ai politici” (*Lo scrittore*, p. 194).
3. Qui, come dappertutto, Strindberg è di una sincerità brutale. Dice, per esempio, a proposito dei suoi traduttori: “Il mio eroe è colui che vince la partita, cioè il mio traduttore sarà quello che mi trova un editore...” (Hansson, vedi Bibliografia).
4. Brandes (vedi Bibliografia).
5. Vedi *Età di fermenti*, *L’arringa di un pazzo*, *Inferno* e le lettere a Weininger (vedi Bibliografia).
6. *Inferno*, p. 780; *Età di fermenti*, p. 316.
7. *Maestro Olof e Inferno*.
8. *Inferno* p. 854.
9. *Divisi*, p. 180.
10. *Leggende*, pp. 363-364.
11. *Ibidem*, p. 278.
12. *Ibidem*, p. 213.
13. *Lo scrittore*, p. 142.
14. *Inferno*, pp. 860-862; *Leggende* p. 304.
15. *Solo* pp. 235, 245-246.

16. *Leggende*, p. 363.
17. *Inferno*, p. 768.
18. Quest'accezione della parola "religioso" è tipica della vecchiaia di Strindberg.
19. *Leggende*, pp. 356, 361.
20. *Inferno*, pp. 848, 859; *Leggende*, pp. 210, 214, 230, 259; è impossibile accennare se questi malati siano sempre schizofrenici, potrebbe trattarsi di isterici o altri alienati.
21. *Leggende*, p. 215.
22. *Inferno*, p. 846.
23. *Leggende* p. 227
24. *Inferno*, pp. 846-847.
25. *Leggende*, p. 364.
26. *Ibidem*, p. 238.
27. *Ibidem*, p. 27.
28. *Ibidem*, p. 319.
29. *Ibidem*, p. 274.
30. *Ibidem*, pp. 213-214.
31. *Il figlio della serva*, p. 51.
32. *Ibidem*, pp. 128, 158.
33. *Nella stanza rossa*, p. 38.
34. *Il figlio della serva*, p. 48.
35. *Ibidem*, p. 77.
36. *Ibidem*, pp. 156-157.
37. *Età di fermenti*, p. 246.
38. *Il figlio della serva* pp. 191-192.
39. *Nella stanza rossa*, p. 79.
40. *Età di fermenti* p. 246
41. Hansson (vedi Bibliografia).
42. *Nella stanza rossa*, p. 90.
43. *L'arringa di un pazzo*, p. 555.
44. *Ibidem*, p. 467.
45. La corrispondenza fra i futuri sposi, degli anni 1875-1876, quando Siri von Essen era ancora moglie del barone Wrangel, è stata pubblicata in svedese nella seconda parte degli scritti postumi sotto il titolo *Lui e Lei*; vedi Oesterling (vedi Bibliografia).
46. *Inferno*, pp. 708, 723-724.
47. Lettera su Weininger (vedi Bibliografia).
48. *Lo scrittore*, pp. 206-210.
49. *Età di fermenti*, pp. 309-310.
50. *Il figlio della serva*, pp. 125-126.
51. *Leggende*, pp. 285 sgg.
52. *Solo*, p. 142.

3. LE OPERE DI STRINDBERG

1. Paul (vedi Bibliografia).
2. Oesterling (vedi Bibliografia).

PARTE SECONDA

Schizofrenia e creatività

1. SWEDENBORG

1. Le citazioni che seguono provengono da: Immanuel Swedenborg, *Theologische Schriften*, tradotto in tedesco da L. Brieger, Wasservogd. Jena 1904; Alfred Lehmann, *Aberglaube und Zauberei*, Stuttgart 1908; Martin Lamm, *Swedenborg*, Leipzig 1922; Gruhle, *Swedenborgs Traumtagebuch*, in *Psychologische Forschung*, vol. 5.

2. Per "orientazione doppia" s'intende la capacità del soggetto di orientarsi nel mondo reale e nel suo universo schizofrenico.

3. Queste storie si trovano per esempio in Briegel-Wasservogel, *Kant: Träume eines Geistersehers* e la lettera di Kant alla signorina von Knobloch (Incendio di Stoccolma, la ricevuta perduta, lettera alla regina di Svezia, ecc.). Swedenborg non rispose alla lettera di Kant e probabilmente nemmeno a quella di Lavater. Mi è capitato due volte di incontrare schizofrenici lucidi che assicuravano di avere attraverso la telepatia informazioni su avvenimenti lontani che descrivevano con esattezza (cosa che può capitare anche ai non schizofrenici). I tentativi di dimostrare oggettivamente questa capacità sono falliti.

3. HÖLDERLIN

1. Lange, *Hölderlin*, Stuttgart 1909. L'insufficienza del giudizio a proposito delle opere fa sfortunatamente torto a questo lavoro psichiatricamente molto oggettivo.

2. Oltre al libro citato di Lange esistono: Waiblinger, *Hölderlins Leben, Dichtung und Wahrheit*; in particolare: *Der kranke Hölderlin*. Sul viaggio di ritorno di Hölderlin da Bordeaux: Seebass, *Hölderlin in Frankreich*, Das Reich, vol. 3, pp. 598, 1919; Trummler, *Der kranke Hölderlin*, München, 1921.

3. "ma", "cioè", "come al solito". [NdT]

4. Hellingrath, *Pindariübertragungen von Hölderlin*, Jena 1911.

5. Nella sua edizione di Hölderlin, vol. 4, p. 305.

6. Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, tr. it. il melangolo, Genova 1999, pp. 465-466.

7. Hölderlin, *Le liriche*, 2 voll., tr. it. a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, vol. 2, p. 163.

8. *Ibidem*, p. 413.

9. *Ibidem*, p. 405.

10. Dilthey, p. 382.

11. Hellingrath, p. 317.

12. Hölderlin, *La morte di Empedocle*, tr. it. a cura di C. Lievi e I. Pierini Bianchi, Einaudi, Torino 1990, pp. 137-139.

13. Hölderlin, *Le liriche*, cit., p. 164.

14. *Ibidem*, p. 187.

4. VAN GOGH

Patografia

1. Tutte le citazioni, tranne alcune che citeremo in nota, provengono

da *Tutte le lettere di Van Gogh*, tr. it. 3 voll., Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1959.

2. Questa testimonianza di Gauguin si trova in "Kunst und Künstler", anno 8, pp. 579 sgg.

Mutamento dell'intensità di lavoro.

1. Una conferma a questa mia supposizione si troverà senz'altro esaminando anno per anno il numero delle opere prodotte.

Le opere

1. Le informazioni di Jaspers in proposito si basano quasi esclusivamente sull'esposizione di Colonia nel 1912; ai giorni nostri, ovviamente, la ricerca su Van Gogh ha fatto molti progressi da allora.

5. SCHIZOFRENIA E OPERA

1. G.Th. Fechner, medico e filosofo tedesco, era affetto da una malattia nervosa di cui ci ha informati nei suoi diari.

2. Prinzhorn ha il merito di aver raccolto una collezione unica di arte schizofrenica (5.000 fogli di più di 300 malati), che si trova alla clinica psichiatrica di Heidelberg.

3. Riprodotte in Kraepelin, *Lehrbuch der Psychiatrie*, vol. 1.

4. Wohlin, "Kunst und Künstler", anno 7, pp. 479 sgg.

5. Goesta Ecke, *Meryon*, in *Meister der Graphik*, vol. 11.

6. Pfeiffer, *Der Geisteskranke und sein Werk*, Leipzig 1923.

6. SCHIZOFRENIA E CULTURA ODIERNA

1. Le mie osservazioni sono molto soggettive, e forse rimangono alla periferia del problema. Ma dovranno essere chiarite anche a costo di esagerarne il significato. Spetta al lettore riportarle alla giusta dimensione.

BIBLIOGRAFIA

- Brandes, Georg, "August Strindberg", in *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 6 (1914), p. 321.
- Hansson, Ola, "Ein Sünder, der Busse tut" (Un peccatore che fa penitenza), in *Die Zukunft*, 19 (30 settembre 1911), p. 466.
- "Erinnerungen an August Strindberg" (Ricordi di August Strindberg), in *Die Neue Rundschau*, novembre e dicembre 1912.
- Lundegard, Alex, "Erinnerungen an Strindberg" (Ricordi di Strindberg), in particolare: "Abschiedsbrief und Testament Strindbergs" (Lettera di congedo e testamento di Strindberg), in *Blätter des deutschen Theaters*, anno 7, fascicolo 1, settembre 1920.
- Nexö, "August Strindberg", in *März*, 25 maggio 1912, p. 281.
- Oesterling, "Neue Strindberg-Dokumente" (Nuovi documenti su Strindberg), in *Frankfurter Zeitung*, 28 marzo 1920.
- Paul, Adolf, *Strindberg-Erinnerungen und Briefe* (Ricordi e lettere di Strindberg), Albert Langen, München 1914.
- Prager, Mathilde (Erich Holm), "Meine Erinnerungen an August Strindberg" (I miei ricordi di August Strindberg), in *Der Zeitgeist* (inserto del *Berliner Tageblatt*), aprile 1915, nn. 14 sgg.
- Schletich, C.L., "Strindberg-Erinnerungen" (Ricordi di Strindberg), in *Vossische Zeitung*, gennaio 1916, nn. 1 sgg., ristampato sotto lo stesso titolo da G. Müller, München 1917.
- Servaes, "Strindberg-Erinnerungen" (Ricordi di Strindberg), in *Westermanns Monatshefte*, numero di settembre 1915.
- Strecker, K., "Briefwechsel zwischen Nietzsche und Strindberg" (Corrispondenza Nietzsche-Strindberg), in *Frankfurter Zeitung*, febbraio 1913, nn. 40 e 42.
- Due lettere di Strindberg su Weininger, in: Otto Weininger, *Taschenbuch und Briefe an einen Freund* (Appunti e lettere a un amico), Tal & Co., Leipzig-Wien 1919.
- August Strindberg, "Ungedruckte Briefe" (Lettere inedite), tradotte da Emil Schering, in *Der Neue Merkur*, anno 1, volume 1, pp. 76-97: aprile-settembre 1914.
- "Strindberg-Briefe" (Lettere di Strindberg), di Emil Schering, in *Vossische*

- Zeitung*, marzo 1916, n. 149; *Badische Landszeitung*, 1° novembre 1915.
- Taub, "Strindberg und Schopenhauer", in *Frankfurter Zeitung*, agosto 1917. Vi si trova un articolo di Strindberg del 1896 pubblicato nella rivista *L'Initiation*.
- Una lettera di Strindberg a Björnson del 1884, in *Weserzeitung*, 30 settembre 1916.
- August Strindberg-Georg Brandes, "Ein Briefwechsel" (Corrispondenza Strindberg-Brandes), in *Die Neue Rundschau*, novembre 1916, pp. 1491-1509.
- "Strindbergs 'Scheidebrief' an Geijerstam" (1900) (La "lettera d'addio" di Strindberg a Geijerstam), in *Frankfurter Zeitung*, 19 aprile 1917.
- Lettera di Strindberg a Gauguin del 1° febbraio 1895 pubblicata in *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert (Lettere di artisti dell'Ottocento)*, a cura di Else Cassirer, Bruno Cassirer, Berlin 1919.

POSTFAZIONE
LA FOLLIA PER ECCELLENZA [1953]*

Maurice Blanchot

La follia di Hölderlin non sorprende il sapere medico. Si può nominarla. I grandi tratti del suo carattere, chiuso, poco socievole, suscettibile, i disturbi del suo umore che gli fanno temere, fin dall'adolescenza, di divenire insensibile ("Sono intorpidito, sono di pietra"), l'irruzione del male che si manifesta innanzitutto con una certa fatica della sensibilità, poi con una leggera instabilità del comportamento, fino al momento in cui, i disturbi diventati crisi, la vita del mondo diventa impossibile, senza che l'attività intellettuale sia tuttavia spezzata (Hölderlin traduce Sofocle in versi che Schiller e Goethe trovano ridicoli, ma che la posterità giudica ammirevoli; scrive i suoi inni grandiosi), infine, quando la follia lo mette definitivamente da parte, la sua vita elementare, per lo più innocente e decorosa, sebbene estranea al mondo, la leggera affettazione delle sue maniere, il rifiuto che egli oppone agli estranei, il flusso delle sue parole senza seguito e pure tutto quello che ci sorprende come una sopravvivenza prodigiosa: il fatto che in certi momenti la sua memoria, solitamente così oscurata, appaia intatta o il fatto che egli rimanga capace di osservazioni profonde e di parole vere, ma soprat-

* *La folie par excellence*, pubblicato come *Préface* a K. Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg – Hölderlin*, traduit de l'allemand par M. Nacif. Gallimard, Paris 1953, pp. 9-32; nella ristampa del 1970, alla *Préface* fu aggiunta da Blanchot la *Note pour une réédition*, qui ugualmente tradotta. La traduzione dal francese è di Raoul Kirchmayr e ringraziamo la rivista *aut-aut* per la concessione. Le note del traduttore sono segnalate dalle parentesi quadre. [NJR]

tutto la sua costante attività poetica, questa mano felice che non smette di scrivere e che scrive talvolta i poemi più toccanti, e questo fino alla fine, durante i quarant'anni di una vita murata e incapace, tutte queste meraviglie appartengono al fenomeno normale della schizofrenia.¹

Ma che cosa significa questa espressione: il lato normale di un'anomalia? Nei manicomi, Hölderlin non è solo. Altri gli assomigliano. Come lui, si sono allontanati dal mondo e vivono in una lontananza estrema, in loro stessi, si dice, ma "loro stessi" non è ancora nessuno. Incredibilmente assenti, e tuttavia osservano, ascoltano e sono capaci di comprendere; colpiti da stupore, incoerenti, i meno accessibili degli uomini, ma talvolta il loro risveglio è quello di una ragione completa. Come Hölderlin, sono manierati, cerimoniosi; perseverano nel loro rifiuto. Se parlano, il loro linguaggio è di un disordine illimitato, oppure scrivono, disegnano. Sovente, già gravemente malati, danno prova di qualità intellettuali brillanti e anche eccessive; la fredda ragione in loro è tutto, è troppo: talvolta matematici eccellenti o, secondo il linguaggio dei medici, inclini alla metafisica, commettono abusi di spirito (in questo, Hölderlin che, essendo già folle per il mondo, lavora sempre di più e si mostra superiore a se stesso, è ancora nella "regola").

Questo abbozzo mostra quello che potrebbe essere un'analisi corrente, decisa a riconsiderare da un punto di vista generale il destino proprio di Hölderlin. L'analisi si orienterebbe in seguito su uno studio delle opere. Alla fine bisognerebbe giungere al problema delle malattie mentali e dei loro rapporti con l'attività creatrice. Questo problema attira l'immaginazione, ma il "sapere" non ha mai potuto superare lo stadio delle affermazioni più generali. Si dice volentieri, da quando il romanticismo di Lombroso è superato, che i grandi artisti sono grandi a dispetto della loro aberrazione.

1. Secondo altri usi, la si definirebbe demenza precoce con sindrome schizofrenica. Non è il luogo per ricordare le discussioni su questi nomi e su ciò che rappresentano.

Van Gogh è folle, ma non è sufficiente essere folle per chiamarsi Van Gogh. Si dice ancora – è la prospettiva che si ritrova il più delle volte, almeno in Francia² – che la malattia non crea nulla, che essa non libera mai altro che le istanze inferiori che racchiudeva già, ma superava, “integrava” l’esercizio normale della vita cosciente. A seconda che la dissoluzione si stabilisca a un livello più o meno elevato, i disturbi colpiscono più o meno la personalità nel suo insieme; ma, quale che sia la loro importanza, non esprimono che il passaggio dal superiore all’inferiore, da una vita completa a una vita meno completa, dalla libertà all’anarchia, cioè alla servitù. È già l’idea che Bergson proponeva sotto questa forma: “Nel campo dello spirito, la malattia e la degenerazione non creano nulla e i caratteri positivi, in apparenza, che danno al fenomeno anormale un carattere di novità, non sono che un deficit del fenomeno normale”. Il normale è l’anormale superato. L’anormale, ricchezza apparente – nei casi più favorevoli – che significa un impoverimento reale (anche da questo punto di vista, sembrerebbe più giusto dire soltanto: ricchezza che dipende da un impoverimento, da una mancanza).

Simili affermazioni sono forse importanti, ma non appena ci si rivolge a un caso particolare si è colpiti dal loro scarso interesse.

Allo stesso modo, ci si può chiedere se tutte le conclusioni generali che affermano che la malattia influenza l’opera, che favorisce o disturba il suo sviluppo, non esprimano una concezione puerile del sapere, il desiderio di passare una volta per tutte dietro l’enigma e di dominarlo tenendosene lontani. Non ci si deve piuttosto avvicinare a esso, cercare il punto in cui lo si può vedere senza farlo sparire, in cui lo si afferra nella sua purezza di enigma, così com’è, non avvolto

2. Questo punto di vista è per esempio rappresentato da J. Delay, da H. Ey (sotto l’influenza di Jackson). Quello di Pierre Janet ne è molto vicino. La psicoanalisi ha tuttavia altre vedute. Jacques Lacan, nel suo libro sulla paranoia, non vede affatto nella psicosi un fenomeno di deficit.

da un segreto vago, ma in tutta la chiarezza che oppone e che porta a chi lo guarda in faccia, con il desiderio di interrogarlo senza disturbarlo e di lasciarsi interrogare da esso?

È questo il punto di vista adottato da Karl Jaspers nello studio dedicato a Strindberg, a Van Gogh e a Hölderlin. Questo lavoro è già vecchio, poiché è apparso per la prima volta nel 1922 in una raccolta di scritti dedicati alla psichiatria applicata. Ripubblicato recentemente, è corredato da una prefazione che ne precisa l'intenzione, che inoltre conferma al lettore la sensazione d'importanza che Jaspers, a ragione, gli attribuisce. Per chi desidera sentire parlare, in termini non abusati, di Van Gogh, di Hölderlin e dell'orizzonte di malattia che circonda le loro opere, questo libro è prezioso. Il fatto che uno psichiatra i cui lavori fanno autorità sia diventato un filosofo tra i più importanti, non sarebbe sufficiente a giustificare questo interesse. Ma, nel caso presente, quel che è decisivo è che colui che sa, l'uomo dal sapere specialistico, che ha studiato, interrogato i malati e che si è istruito presso di loro in un contatto diretto che è insostituibile, non si è mai piegato davanti all'incomprensibile, ma non ha neppure tentato di ridurlo comprendendolo, ha cercato ancora di comprenderlo come irriducibile. La spiegazione causale è un'esigenza che non sopporta limiti; ma quello che la scienza spiega con le cause non è per questo compreso. La comprensione cerca quello che le sfugge, avanza fortemente e coscientemente verso il momento in cui comprendere non è più possibile, in cui il fatto, nella sua realtà assolutamente concreta e particolare, diventa l'oscuro e l'impenetrabile. Ma questo limite estremo non è solo il termine della comprensione, il momento in cui questa si chiude, è anche quello in cui si apre, a partire dal quale si rischiarà su un fondo di oscurità che ha messo in "luce". Lo sguardo che ha potuto afferrare qualcosa di originale – e non avviene per caso, richiede una grande pazienza e una grande forza, la rinuncia a sé e, tuttavia, la decisione più personale – non pretende di aver visto chiaro nell'origine, ha solamente intuito in quale prospettiva l'evento deve esse-

re affrontato affinché sia preservato quanto ha di autentico e di estremo.

Sembra che l'incontro con Van Gogh sia stato per Jaspers una prova sorprendente. Questo incontro probabilmente ha avuto luogo nel 1912, all'epoca dell'esposizione di Colonia, alla quale allude nel suo libro. Van Gogh, dice, lo ha affascinato. Di fronte a lui ha provato, in una maniera più chiara, sebbene senza dubbio meno fisica, ciò che aveva sentito di fronte a certi malati schizofrenici. È come se una sorgente ultima dell'esistenza si rendesse fugacemente visibile, come se delle ragioni nascoste del nostro essere fossero immediatamente e interamente in azione. Scuotimento che non possiamo sopportare a lungo, al quale dobbiamo sottrarci, che troviamo in parte espresso, pacificato nelle grandi opere di Van Gogh, senza, anche in tal caso, poterlo sopportare a lungo. È sconvolgente, fuori di ogni misura, ma non è il nostro mondo: da là arriva una messa in questione, da là si alza un appello all'esistenza che agisce in maniera feconda, spingendoci a trasformare noi stessi accanto a quello che rimane l'inaccessibile.

Questa esperienza vivente e profonda spiega perché uno studio simile, il primo che abbia cercato di chiarire la malattia e l'opera di Van Gogh – e con documenti poco numerosi, una conoscenza dell'opera più intensa che estesa – ci dà un'impressione così viva della verità del creatore e del suo destino. A partire da qui dobbiamo comprendere per conto nostro e misurarci con l'eccezionale. Per chi non vede subito nei quadri di Van Gogh l'incomparabile, per costui le formule si presteranno sempre al malinteso e tutte le approssimazioni, per quanto caute e prudenti esse siano, resteranno vane.

Jaspers non dedica a Hölderlin che poche pagine, certamente importanti, che esprimono la stessa ricerca, ma forse Hölderlin gli è meno vicino, forse l'esperienza è stata meno personale. Noi vorremmo, con il suo aiuto, ricercare perché la follia di Hölderlin è così assolutamente misteriosa, almeno cercare di vedere in quale direzione questo mistero ci deve apparire.

Dire di Hölderlin che il suo caso è unico, è attirare l'attenzione soltanto sulle circostanze esteriori. Anche Nietzsche divenne folle, ma la follia fu la morte che lo elevò e lo ridusse al silenzio. In Hölderlin, oltre la morte, l'esigenza poetica perseverò, si affermò e pure raggiunse il suo punto estremo (si pensi a quel santo, san Bonaventura, che, Chateaubriand ce lo ricorda, ricevette da Dio il favore di uscire dalla sua tomba per terminare le sue memorie – strano favore! Lo scrittore deve sopravvivere per raccontare la sua vita e in seguito, senza dubbio, deve sopravvivere a questa sopravvivenza per raccontarla ancora, senza fine). Hölderlin non subì soltanto un vacillamento leggero, e neanche una di quelle forme gravi ma parziali di alienazione che rispettano l'apparenza ragionevole o lasciano intatte le possibilità regolari di espressione. Dal 1801 al 1805 (per gli psichiatri), a partire dal 1802 (per il mondo), è abbandonato a quel processo che fa di lui quell'uomo dallo spirito devastato di cui Schelling, l'11 luglio 1803, parla a Hegel – *am Geist ganz zerrüttet* – e che dopo il 1805 lo rende in apparenza simile a uno qualunque di quei matti da manicomio di cui si dice che hanno raggiunto lo stadio terminale; e, in effetti, quelli sono arrivati al termine, vivono infinitamente la loro fine. Però, dal 1801 e anche dal 1802 al 1805, se la sua persona diventa estranea al mondo, egli scrive opere sovrane che esprimono in maniera sicura la padronanza e la fedeltà poetiche. Dopo il 1805 la poesia non smette di esprimersi in lui, ma gli presta una voce altra, in cui si fanno intendere, non l'estraneo e l'oscuro, ma i sentimenti più semplici, nella forma più regolare in cui la rima gioca di nuovo il suo ruolo – e questo dal momento che la sua morte durò quarant'anni. Schwab, che andò a vederlo quando aveva settant'anni, scrisse di lui: "La potenza magica che la forma poetica esercitava su Hölderlin era prodigiosa. Non vidi mai da lui un verso privo di senso: oscurità, debolezze, ma il senso era sempre vivo, e scriveva ancora siffatti versi, quando per giorni non gli si poteva cavare niente di ragionevole".

Quella tuttavia non è che la forma esteriore di un tale

evento. Per il sapere medico questo evento è nella “regola”, non è nemmeno sorprendente, corrisponde a quel che si sa di quei malati ai quali l’incubo presta una penna. Se si nota tuttavia che i poemi della follia – quelli che furono scritti “alla fine” – lungi dall’essere più incoerenti, più straordinari, sono solamente più semplici, in accordo con i sentimenti più spontanei che esprimono le parole più chiare, ancorché infinitamente toccanti, lo psichiatra può solamente rispondere: lo stadio finale della malattia fu in Hölderlin quello degli altri schizofrenici, con la differenza che questa fine non fu quella di un qualsiasi malato, ma di un malato che si era chiamato Hölderlin. Ma perché Hölderlin, che d’altronde non si riconosceva più in quel nome, non lo accettava più, era in tutto simile agli altri folli, estraneo a se stesso, estraneo anche alla forma poetica che era stata la sua, salvo per il fatto che la poesia non smetteva di trovare in lui una voce giusta e un’intesa vera?

Jaspers pensa che il processo inizi verso il 1801 e, mentre si afferma dal 1802 al 1805 senza tuttavia provocare ancora una rottura definitiva, la questione che si pone è: i poemi scritti durante questo periodo sono altri, rivelano nella loro forma, nel loro movimento interno, nel loro senso, un cambiamento rispetto alle opere che furono scritte precedentemente, lontano dalla follia? Jaspers lo crede. A questo cambiamento, che tende a una liberazione sempre più grande del ritmo, fuori delle forme tradizionali e regolate, corrisponde, corrisponderebbe, un cambiamento nel suo sentire la vocazione poetica. Hölderlin ha sempre avuto, certo, coscienza della serietà della sua vocazione, ma per lungo tempo ha nondimeno coscienza degli ostacoli che incontra in sé, fuori di sé; vede la propria insufficienza, prova il peso di un tempo poco felice ed è nell’incertezza che egli lotta con una società che gli impone compiti derisori. Si smarrisce anche dal lato della filosofia, che chiama tristemente l’ospedale in cui il poeta infelice può sempre trovare un rifugio onorevole. Più tardi, nel periodo che circoscrive la schizofrenia, le sue incertezze si cancellano, la coscienza che dubita e che soffre

diventa una potenza ferma e sovrana. La sua opera si curò meno del tempo storico; il solitario, in lui, non si cura più della sua solitudine, poiché ora rimane nel mondo che crea, un mondo più vicino al mito in cui si compie e si esprime un'esperienza immediata del sacro. La visione mitica che si sviluppa allora dai poemi non è però la scoperta di un periodo tardo. Hölderlin ha avuto di buon'ora il presentimento che la natura, la verità greca e il divino, questi tre mondi, fossero un solo mondo in cui l'uomo dovesse ritrovarsi, riconoscersi. Ma, pensa Jaspers, durante il periodo della schizofrenia questo sguardo diventa più presente, più immediato, più completo, nello stesso momento in cui passa in una sfera più generale, impersonale, più oggettiva. Sembra che Hölderlin parli allora del divino, con l'esperienza che gliene era stata imposta e nella scossa che ne aveva ricevuto.

Le osservazioni che Jaspers fa riguardo a quest'esperienza ci sembrano le più importanti. Durante questo periodo le opere di Hölderlin fanno spesso allusione alla veemenza dell'azione divina, al pericolo del compito poetico, all'ardore tempestoso, eccessivo, che il poeta deve affrontare, in piedi e a capo nudo, affinché, placato nel canto, il giorno si comunichi a tutti e divenga la luce tranquilla della comunità. Quel che Hölderlin dice qui non è una maniera allegorica di dire, ma deve essere inteso come la verità, come il senso, riaffermato e rapportato alla creazione poetica, di un'esperienza immediata.

Sembra che qui si debbano distinguere due aspetti. Si può parlare di un'esperienza eccessiva, di una pienezza della luce, di un'affermazione troppo immediata del sacro. Con il suo riserbo, questa discrezione esemplare che non l'ha mai abbandonato, nelle sue lettere Hölderlin vi fa un'allusione velata, per due volte: nel dicembre 1801, a Böhlendorff³ (apparentemente non è ancora malato): "Un tempo esultavo scoprendo una verità nuova, una concezione più grande di ciò che ci supera e ci circonda; ora temo solo di assomigliare

3. [*Böhlendorff*, nel testo, erroneamente, come anche poco sotto.]

all'antico Tantalò che ricevette dagli dèi più benefici di quanti ne potesse sopportare"; a Böhlendorff ancora, nel dicembre 1802, dopo il suo ritorno dalla Francia: "Come si dice degli eroi, posso proprio dire che Apollo mi ha colpito". Apollo lo ha colpito, e ciò significa la potenza dell'elemento, il contatto con l'immediato, il momento unico nei rapporti del divino e del poeta, quello che Goethe non ha conosciuto. Ma ecco l'altro aspetto: Hölderlin è stato colpito ma è rimasto in piedi; conosce un'esperienza smisurata, che non lo può lasciare intatto, e tuttavia per cinque anni lotta con una volontà sovrana non per preservarsi e salvare la sua sola ragione, ma per elevare alla forma poetica, al senso più alto e più controllato dell'espressione, ciò che Heidegger definisce "lo scuotimento del caos che non offre nessun punto di appoggio e di arresto, la potenza dell'immediato che dà scacco a ogni intuizione diretta".

Jaspers evoca la straordinaria tensione che è quella di molti schizofrenici all'inizio del processo: questi malati sono dominati da esperienze sconvolgenti che minacciano di lacerare la personalità, o da fenomeni di rottura del tutto angoscianti, perché li fanno vivere senza sosta nell'imminenza del crollo. Questi malati non si abbandonano, lottano energicamente, e la tensione per mantenere la continuità, il senso e il rigore è spesso molto grande. Tali malati dicono: "Sento che diventerò pazzo, se mi abbandonano soltanto un istante". Ma si può accostare a una simile sorte il destino di Hölderlin, anche se è alle prese con un'esperienza di forma analoga? La ragione che egli salva non è la sua, ma in qualche modo la nostra, la verità poetica stessa, e questo sforzo compiuto al prezzo di una lotta che le difficoltà proprie del malato non ci permettono di misurare – infatti quelle stesse, noi non le conosciamo – che noi possiamo soltanto giudicare infinitamente grande, la più grande possibile, uno sforzo simile non mira a perpetuare la tranquillità ragionevole, ma a dare forma all'estremo, forma che ha il vigore, l'ordine, la sovranità della potenza poetica nel suo punto più alto.

Siamo qui davanti al mistero di Hölderlin? Senza dubbio

è presente, ma forse non lo vediamo che sotto il suo aspetto affascinante. Quest'aspetto, possiamo così esprimerlo, in rapporto, ci sembra, con il pensiero di Jaspers: nello stesso momento in cui comincia la malattia, appare nell'opera un cambiamento che non è estraneo al fine iniziale, che apporta tuttavia qualcosa di unico e di eccezionale, che rivela una profondità, un significato ancora mai intravisto. Questo è successo perché Hölderlin è stato capace di elevare fino al senso supremo – che è quello della poesia – le esperienze della malattia, di collegarle pienamente all'insieme della sua esistenza spirituale e di dominarle per e con la verità poetica. Ma questo è successo anche perché queste esperienze, nello sconvolgimento della malattia, sono state autentiche e profonde. Ora, simili esperienze, solo la schizofrenia le rende possibili. Sulla schizofrenia, almeno di certe sue forme, Jaspers riassume in questo modo le sue osservazioni: in certi malati sembra che si riveli una profondità metafisica. Tutto accade come se nella vita di questi esseri si manifestasse, di sfuggita, qualcosa che li consegna al brivido, al terrore e al rapimento. Il comportamento nella vita diventa più appassionato, più incondizionato, senza freno, più naturale, ma nello stesso tempo più irrazionale, demoniaco. È come se apparisse nel mondo del ristretto orizzonte umano una meteora, e, spesso prima che intorno si sia presa coscienza dell'estraneità di questa apparizione, l'esistenza demoniaca finisce nella psicosi o si dà alla morte. ■

L'esistenza demoniaca, questa tendenza a superarsi eternamente, ad affermarsi senza riposo rispetto all'assoluto, nel terrore e nel rapimento, deve essere considerata fuori della psicosi. Ma tutto accade come se il demoniaco che, nell'uomo sano, è attutito, represso dalla dedizione a un fine, all'inizio di queste malattie riuscisse a manifestarsi,⁴ a sfondare. Non perché sarebbe malato, il demoniaco, lo spirito, si tiene fuori dall'opposizione malattia-salute. Ma il processo della malattia dà occasione allo sfondamento, fosse solo per poco

4. [*se faire jour*, nel testo.]

tempo. Si direbbe che l'anima, rivoltata da cima a fondo, in questo sconvolgimento mostri la sua profondità; poi, quando lo scuotimento volge al termine, cade in rovina, diventa il caos, diventa di pietra.

Occorre aggiungere: quello che importa non è solo che il suolo sia rivoltato, è che sia ricco, degno dello scuotimento. Per comprendere un simile movimento, è dunque necessario rivolgersi verso coloro che possono renderlo manifesto: profondi geni artistici. Là c'è un'esistenza spirituale di cui la schizofrenia si impadronisce, e quel che si crea allora, le esperienze e le figure, le forme e il linguaggio hanno la loro radice nello spirito, sembrano legate alla verità di questo spirito e non si concepiscono rigorosamente che in rapporto a esso, e tuttavia, senza la schizofrenia, non sarebbero state possibili, non avrebbero potuto manifestarsi in questo modo.

Si intuisce ora perché i poemi di Hölderlin sono unici nella letteratura: nulla può essere a loro comparato, mentre Goethe, come tipo supremo dell'umano, può entrare in un confronto con altri. Jaspers lo dice forte: Goethe può tutto, eccetto i tardi poemi di Hölderlin, i quadri di Van Gogh. In opere simili il creatore perisce; non perisce a causa del lavoro, dell'eccesso creatore, ma le esperienze e le emozioni soggettive, in rapporto con lo sconvolgimento dell'anima, esperienze di cui l'artista crea l'espressione e che eleva alla verità di una forma oggettiva, sono nello stesso tempo il processo che conduce al crollo. Bisogna dunque dirlo di nuovo: la schizofrenia come tale non è creatrice. Nelle sole personalità creatrici, la schizofrenia è la condizione (se si adotta, un istante, il punto di vista causale) affinché le profondità si aprano. Un poeta che, senza la malattia, era sovrano, divenne schizofrenico. Una simile combinazione non è stata rincontrata due volte. Per vederla riapparire, occorre volgersi verso le altre arti, e l'unico si chiama allora Van Gogh.

Possiamo però fermarci qui? È possibile che non si possa andare più lontano, può anche essere che abbiamo superato il punto giusto. Ora, il mistero di Hölderlin si raddoppia, nel

mistero della schizofrenia, e il fondo misterioso di questa malattia arriva a porsi dietro la figura misteriosa del poeta, la fa apparire come l'irraggiamento e la figura dell'estremamente profondo e dell'invisibile. Forse è così. Non c'è niente, in questo modo di vedere, che ci sembri diminuire il senso proprio della forza creatrice – e d'altronde è la verità che cerchiamo, non quello che rispetta e trasfigura. Ma, precisamente, il mistero non è stato forzato in un modo che ha pure forzato, alterato la figura esatta dell'evento? Qui ogni affermazione è difficile; però: Jaspers pensa che a partire dal 1801, momento in cui situa l'inizio del processo, l'opera di Hölderlin segni un profondo cambiamento; questo cambiamento apparirebbe nello stile interno ed esterno, apparirebbe anche nella maniera nuova, più ferma, più immediata, in cui il poeta si afferma e afferma, ormai indifferente al mondo, la realtà mitica dell'universo che egli crea. Egli vede, come lo vede per Van Gogh, una coincidenza tra la curva del processo e i cambiamenti che modificano profondamente lo stile creatore.

Forse è così per Van Gogh, ma, in Hölderlin, è il contrario che per prima cosa colpisce. Non possiamo che attenerci a osservazioni globali ma l'essenziale rimane, e Hellingrath, che cita del resto Jaspers, lo esprime: non c'è svolta nell'opera di Hölderlin, ma uno sviluppo continuo, una suprema fedeltà ai suoi fini, ai quali si avvicina poco a poco con un approfondimento paziente e una padronanza sempre più grande e più appropriata alla verità di quel che cerca e di quel che vede. Si può situare un cambiamento nella poesia di Hölderlin, un momento decisivo che lo mette di fronte a se stesso e lo allontana definitivamente dalla forma della giovinezza e anche dall'*Iperione*: è quello in cui si rende padrone dell'inno, di quello che è definito il lirismo mitico e di cui la tragedia *Empedocle* è stata la prima espressione. Ma questo momento si situa prima del 1800, e molti degli inni in cui dà forma alla poesia nella sua intensità più pura risalgono a questo periodo, che va fino al 1801. L'inno *Come in un giorno di festa* è del 1800; l'elegia *Pane e Vino* appartiene allo

stesso tempo. Gli inni che sono stati scritti un po' più tardi non indicano nessun cambiamento su quei modelli. Le opere più tarde, con la tensione più grande, la densità scabra del linguaggio, possono sembrare corrispondere a un momento nuovo; ma questo momento non è del tutto nuovo, indica solo che il linguaggio poetico non si mantiene al punto già raggiunto, ma continua il suo movimento, è fedele a quel movimento che lo porta al di là, più vicino al suo punto estremo e realizzando quanto Hölderlin, in un'epoca ben anteriore, anche nella sua giovinezza, aveva nelle sue concezioni teoriche considerato come la forma poetica essenziale.⁵

È molto difficile percepire i cambiamenti che Jaspers crede di riconoscere nella coscienza nuova che Hölderlin avrebbe di se stesso e nella "visione mitica" a cui i suoi poemi ci avvicinano. Si possono a rigore riconoscere, tra l'adolescente e colui che raggiunge nel 1800 la maturità dei suoi trent'anni, alcune differenze di atteggiamento che sarebbe strano non incontrare: esse attengono alla giovinezza e alla maturità, alle differenze dei tempi e delle prove, soprattutto alla storia politica che per prima apre al giovane Hölderlin la prospettiva di una rivoluzione vera, e che all'Hölderlin trentenne apporta la profonda delusione di un mondo politico chiuso all'avvenire. La differenza essenziale è però tutta nel fatto che all'inizio Hölderlin si sente chiamato dalla poesia, si sente legato a lei, ma non si è ancora cimentato nella pienezza del poema, l'inno. All'inizio, non esiste ancora; più tardi, la sua esistenza ha la certezza, ma anche la realtà infinitamente pericolosa della presenza poetica;⁶ più tardi, infine, smetterà nuovamente di esistere e, passato nella trasparenza, non sarà più Hölderlin, ma il mistero solo del suo nome.

5. Nella sua dissertazione di fine studi, quella che gli ha dato diritto al titolo di *Magister*, definisce così, a proposito di Pindaro, la forma suprema dell'arte: *die gedrängte Kürze, der kurze gedrungene Styl*, la brevità condensata, lo stile breve e raccolto.

6. Al suo amico Neuffer, che non è solo poeta, scrive (luglio 1797): "Tu hai un'altra e felice attività sulla quale riposa il sentimento della tua personalità, tu non sei dunque annientato non appena sei poeta".

Quello che ancora colpisce non è il cambiamento, è la fedeltà, la continuità del suo destino, il movimento che lo eleva a una coscienza sempre più chiara, non più sicura, ma più certa del pericolo che è il suo e della verità di ciò che lo espone al pericolo. Il problema che è per lui al centro della sua vita, che è il cuore della sua vita quotidiana ma anche della sua vita poetica, in cui deve mantenere con una decisione ferma le sue esigenze opposte, lo esprime, fin dall'inizio, con una forma che è molto astratta, ma che gli è intimamente vicina: come può il determinato sostenere un rapporto vero con l'indeterminato? Da una parte, la più grande ostilità all'informe, il sentimento più sicuro della potenza formatrice, *der Bildungstrieb*; dall'altra, il rifiuto di lasciarsi determinare, *die Flucht bestimmter Verhältnisse*, la rinuncia a se stessi, l'appello dell'impersonale, l'esigenza del Tutto, l'origine. Questo doppio movimento si traduce sul piano quotidiano nel rifiuto di accettare una tranquilla carriera pastorale, rifiuto al quale si attiene risolutamente, ma non senza risentirlo tuttavia come un errore, perché appartiene anche al mondo che è quello dei limiti.⁷ Sul piano della concezione poetica l'esigenza si afferma così: *die höchste Form im höchsten Leben*, "nella vita estrema, la forma suprema", o ancora: *dem Geistigen sein Leben, dem Lebendigen seine Gestalt*: "allo spirito la sua vita, al vivente la sua forma". Nella sfera infine della pura verità poetica, questo sarà il destino del poeta che si fa mediatore del sacro, che è in rapporto immediato con esso e che lo avvolge nel silenzio del poema per placarlo e comunicarlo agli uomini, comunicazione che esige che il poeta rimanga in piedi, ma tuttavia sia colpito, mediazione la cui esistenza lacerata non è soltanto una conseguenza, ma che è quella stessa divisione del poeta, la cancellazione nel seno della parola che, scomparsa l'esistenza, continua, si af-

7. Il pericolo della passione, dice a suo fratello (marzo 1798), è che essa è "quell'incertezza in cui ci getta l'incapacità di adottare una condotta determinata di fronte a un oggetto indeterminato" (l'oggetto è unico e però vuole restare l'indeterminato).

ferma sola. Ed è certo facile dare anche dell'opposizione dei due movimenti, concentrati nell'istante unico del destino, una traduzione che tenga conto del linguaggio psichiatrico, in ogni caso di quello che Jaspers ha messo a nostra disposizione: sarà allora la tensione estrema di cui ha parlato tra l'esperienza sconvolgente e la volontà sovrana che intende darle forma, svelarla nella creazione.

Sì, è facile, è anche necessario (infatti il mistero attiene anche a questa duplice lettura simultanea di un evento che però non si situa né nell'una né nell'altra delle due versioni). Ma ecco il singolare: questa opposizione e questa tensione, se coincidono un istante con il processo, non hanno tuttavia niente di essenzialmente comune con esso, poiché non corrispondono al momento della sua apparizione, appartengono alla vita nel suo insieme di cui formano l'esigenza più ferma e più cosciente, l'intenzione costantemente approfondita e sostenuta, condotta al suo termine, in modo che la schizofrenia sembra non essere che la proiezione in un certo momento e su di un certo piano, il punto della traiettoria dove la verità dell'esistenza nel suo insieme, divenuta la pura affermazione poetica, sacrifica le condizioni normali della possibilità, continua a risuonare dal fondo dell'impossibile come pura parola, la più vicina all'indeterminato e tuttavia la più alta, parola non fondata, fondata sull'abisso – il che si annuncia con questo fatto: il mondo è distrutto.

Si potrebbe essere tentati di dire che in Hölderlin la poesia raggiunge la profondità in cui la malattia giunge ad afferrarla, senza che la malattia, anche come esperienza della profondità, sia necessaria per spiegare questo sviluppo; la potenza poetica ha incontrato la malattia nel suo punto estremo, ma non ha più avuto bisogno di lei per arrivarci. Ci si potrebbe esprimere altrimenti: Hölderlin è l'esigenza che ha votato il poeta al crollo, in modo che il crollo ha assunto anche il senso della poesia. Tutte queste formule tuttavia ci sembrano insufficienti, troppo generali, esse trascurano ancora l'essenziale.

Non ci si può accontentare di vedere nel destino di Höl-

derlin quello di un'individualità, ammirevole o sublime, che, avendo voluto troppo fortemente qualcosa di grande, dovette andare fino al punto in cui essa si spezzò. La sua sorte non appartiene che a lui, ma egli stesso appartiene a ciò che esprime e scoprì, non come se fosse solo per sé, ma come verità e affermazione dell'essenza poetica. Non cerca di compiere se stesso (di superarsi) in una tensione prometeica che lo voterebbe alla catastrofe. Non è del suo destino che egli decide, ma è il destino poetico, è il senso della verità che egli si dà come compito da portare a termine, che egli compie silenziosamente, saggiamente, con tutte le forze della padronanza e della decisione, e questo movimento non è suo proprio, è il compimento stesso del vero che, a un certo punto e a dispetto di lui, esige dalla sua ragione personale che essa divenga la pura trasparenza impersonale, da dove non c'è più ritorno.

Di questo movimento non possiamo rappresentare neppure i momenti essenziali. Del resto, i poemi soli hanno il potere qui di avvicinarci a loro stessi e al loro senso vero. Bisogna però dire che nell'elegia *Pane e Vino*, Hölderlin evoca la notte, lo smarrimento che essa porta, la luce che continua a vegliare su di lei:

Sì, si addice dedicarle delle corone e dei canti,
Perché essa è consacrata agli errabondi e ai morti,
È però, eternamente, le dà la sua realtà lo spirito nel suo
punto più libero.⁸

La notte è sacra perché tocca una regione sacra del mondo, lo smarrimento e la morte, ma più profondamente per-

8. [(Per i versi di Hölderlin si è preferito tradurre la versione francese utilizzata da Blanchot e riportare in nota la versione tedesca e la traduzione italiana) "*Ja, ziemet sich, ihr Kränze zu weihn und Gesang / Weil den Irrenden sie geheiligt ist und den Toten / Selber aber besteht, ewig, in freistem Geist*", tr. it. di E. Mandruzzato, in F. Hölderlin, *Le liriche*, 2 voll., Adelphi, Milano 1993, p. 521. "...e gli si addice consacrarle canti e corone / perché essa è sacra agli errabondi e ai morti / anche se nello spirito è libera, libera sempre".]

ché è unita alla pura libertà dello spirito. Al di là della notte, al di qua del giorno, questa libertà è anche in noi il potere originale che nessuna forza deve arrestare, reprimere: giorno, notte, che importa?

Il fuoco divino ci spinge e di giorno e di notte
A rompere e a slanciarci. Vieni dunque! che noi vediamo
l'Aperto..."⁹

Das Offene, l'Aperto, ciò che fa che la verità si apra, la scaturigine originaria in cui tutto quel che appare si perde, ma anche si fonda, nella lacerazione della sua apparizione, ed è là che noi dobbiamo andare:

Cercheremo quel che è nostro, per quanto lontano occorra
andare.

Questo resta fermamente: che sia mezzodì o che si discenda
Fino a mezzanotte, sempre sussiste una misura
Comune a tutti..."¹⁰

La Grecia è la regione mitica di questa misura comune. Allora nessuno doveva sopportare da solo la vita e, vissuto, scambiato, ripreso in comune, il grido originario diventava l'acclamazione giubilante, la potenza della parola. Un simile momento non è più il nostro. Noi arriviamo troppo tardi. Gli dèi vivono, ma lassù, in un altro mondo. È che l'uomo non è sempre capace di sostenere la pienezza. La nostra vita non consiste più nel vivere la vita divina, ma nel sognarla. Così appariva il senso della notte, la verità dello

9. ["*Gottliches Feuer auch treibt, bei Tag und bei Nacht / Aufzubrechen. So komm! daß wir das Offene schauen*", tr. it. cit.: "Un fuoco divino ci trascina, di notte e di giorno / ad aprirci la via. Vieni. Guardiamo nello spazio aperto".]

10. ["*Daß; ein Eigenes wir suchen, so weit aus ist / Fest bleibt eins; es sei um Mittag, oder es gehe / Bis in die Mitternacht, immer besthet ein Maß / Allen gemein*", tr. it. cit.: "...cerchiamo ciò che è nostro, per quanto lontano. / Questo è certo: al mezzogiorno e fino a mezza la notte / sempre persiste una misura / comune a tutti..."].]

smarrimento, potere con cui, in un tempo vuoto, noi possiamo ancora comunicare con il divino.

Di tempo in tempo, l'uomo sopporta la pienezza divina.
Un sogno di quei tempi, ecco in seguito la vita. Ma l'erranza,
Come il sonno, ci aiuta, e la miseria rende forte come la
notte.¹¹

Quei segni sono là per indicare verso quale regione si situa in un primo momento, sotto uno dei suoi aspetti, lo smarrimento. L'errore, lo smarrimento, l'infelicità di errare sono legati a un tempo della storia, quel tempo della miseria in cui due volte assenti sono gli dèi perché essi non ci sono più, perché essi non ci sono ancora. Questo tempo vuoto è quello dell'errore, in cui non facciamo che errare, perché la certezza della presenza, di un "qui" ci manca.

... Ma vi sono così tanti eventi
E nessuno diviene azione vera, perché noi siamo senza coraggio, ombre...¹²

È questa assenza di vigore, di verità profonda che fa di noi delle ombre e ci impedisce di rendere veri gli eventi che pure si producono (come il ritorno degli dèi). E tuttavia, l'errore, "lo smarrimento ci aiuta", *das Irrsal hilft*: è un momento della verità, è l'attesa che lo intuisce, la profondità del sonno che è anche vigilanza, l'oblio, l'intimità della memoria sacra. In questo lo smarrimento è il silenzio per cui chi non c'è più, il divino, il vero, tuttavia c'è, c'è nel modo dell'attesa, del presentimento, sfugge al travestimento di quel che è

11. ["Nur zu Zeiten erträgt gottliche Fülle der Mensch. / Traum von ihnen ist drauft das Leben. Aber das Irrsal / Hilft, wiew Schlummer, und stark machet die Not und die Nacht", tr. it. cit. "...e per breve tempo l'uomo sopporta la pienezza divina / La vita, dopo, è un sogno di loro. Ma aiuta vagare / come un assopimento. Il bisogno e la notte / danno forza...".]

12. ["...aber so vieles geschiet / Keines wirkt, denn wir sin herzols, Schatten...", tr. it. cit.: "Ma se è molto l'evento / nulla opera, perché il cuore ci manca e siamo ombre...".]

falso (l'indefinito dell'errore ci preserva da quel che è falso, l'inautentico).

Non regna anche nella notte sacra,
Dove la natura silenziosa pensa all'avvenire dei giorni.
Non regna nel più obliquo degli inferi
Una potenza diritta, una giustizia ancora!
Io ne ho avuta l'esperienza.¹³

È perché il poeta vi deve acconsentire: occorre che a un certo momento divenga cieco. Egli scende nella notte, quella che provoca lo stupore spaventoso, ma il suo cuore rimane sveglio, e questa veglia del cuore che precede, che rende possibile l'apparizione della luce, è il presentimento coraggioso dello spuntar del giorno (*Chirone*).

Il poeta è l'intimità della miseria, vive profondamente questo tempo vuoto dell'assenza, e in lui l'errore diventa la profondità dello smarrimento, in cui riprende la potenza diritta, lo spirito nel suo punto più libero, che è il potere originario per cui testimonia e di cui attesta, fondandola, la possibilità. La notte, in lui, diventa l'intimità della notte, quel che sfugge alla fatica, alla sonnolenza tranquilla, e la sterilità del momento vuoto diventa la pienezza dell'attesa, la realtà dell'avvenire, il presentimento che predice e rende presente.

Ma ora, il giorno si leva! Attendevo e lo vidi venire,
E quel che ho visto, il Sacro sia la mia parola.¹⁴

13. *Dies erfubr ich*, Ne ho fatta l'esperienza (*Lebenslauf*, Il corso della vita, seconda versione) ["...herrschet in heiliger nacht / Wo die stumme Natur werdende Tage sinnt / Herrscht im schiefsten Orkus / Nicht ein Grades, ein Recht noch auch? / Dies erfubr ich", tr. it. cit., p. 341: "... nella sacra notte / dove in silenzio la Natura pensa / ai giorni che divengono e nel più obliquo Orco / non c'è una via diritta, non regna la giustizia? / Io l'ho vissuto".]

14. Come in un giorno di festa ["Jetzt aber tags! Ich barrt und sah es kommen / Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort", tr. it. cit. p. 571: "Ma ora è il giorno! L'attesi, l'ho veduto venire. / Quello che vidi, il Sacro, sia la mia parola".]

L'attesa ha maturato il tempo. L'attesa, perché essa è nel poeta, non quella di una vita sprofondata nella particolarità, ma quella della natura tutta intera, della natura come tutto, il Tutto stesso, l'attesa diviene visione, nello stesso modo in cui la parola vera fa venire ciò che essa chiama, e ciò che essa chiama è il giorno, non il giorno prudente (*der besonnene Tag*), ma il giorno che si leva, il giorno che è il suo proprio inizio, l'origine, laddove il Sacro si comunica e si fonda nel chiuso della parola.

Il poeta è ora il rapporto con l'immediato, con l'indeterminato, l'Aperto, quello in cui la possibilità prende origine, ma che è l'impossibile, l'interdetto agli uomini come agli dèi, il Sacro. Non ha certo il potere di comunicare l'incomunicabile, ma in lui – per il rapporto che sostiene con gli dèi, con quel che c'è di divino nel tempo, la profondità del puro divenire – l'incomunicabile diventa ciò che rende possibile la comunicazione, e l'impossibile diventa puro potere; l'immediato, libertà di una pura legge. Il poeta è colui nel quale la trasparenza si fa giorno, e la sua parola è quel che trattiene l'illimitato, quel che raccoglie e contiene la potenza infinitamente estensiva dello spirito, a condizione che essa sia la parola autentica, quella che è mediatrice perché in essa il mediatore scompare, mette fine alla sua particolarità, ritorna all'elemento da cui proviene: l'aorgico.

Per quanto si può dire, il poeta è il luogo di una dialettica dello smarrimento, che riproduce e rende possibile il movimento stesso del vero, quello che rischiera l'errore in verità. Quando Hölderlin, nell'elegia *Pane e vino*, parla dei poeti che, al tempo della miseria, come i preti di Bacco, vanno di paese in paese, quel movimento, quel perpetuo passaggio è l'infelicità dell'erramento, l'inquietudine del tempo senza riposo, ma è anche la migrazione feconda, il movimento che media, quel che fa dei fiumi un linguaggio e del linguaggio il soggiorno per eccellenza, il potere per cui il giorno dimora, è la nostra dimora.

Hölderlin vive doppiamente nella miseria. Il suo tempo è il tempo vuoto in cui occorre che egli viva la duplice assenza

degli dèi, che non sono più e che non sono ancora. Hölderlin è quell'*e* che indica la duplice assenza, la separazione nel suo istante più tragico, ma, con questo, è anche la *e* che unisce e che collega, la parola pura in cui il vuoto del passato, il vuoto dell'avvenire divengono presenza vera, l'"ora" del giorno che si leva, l'irruzione del Sacro. In quest'istante la miseria si tramuta in sovrabbondanza e l'infelicità non è più nella povertà della solitudine, ma nel fatto che il poeta è per sé solo la ricchezza eccessiva, la ricchezza del Tutto che deve sopportare da solo, poiché appartiene al presente vuoto della miseria. La sua solitudine è il senso dell'avvenire, l'isolamento profetico che annuncia il tempo, che fa il tempo:

Mi è quasi troppo bruscamente
Giunta questa felicità,
Questa felicità solitaria...¹⁵

Ed è perché quei giorni che sono "pienezza di felicità" sono anche "pienezza di sofferenza".

Negli ultimi inni, quelli almeno che possiamo considerare come i più tardi, Hölderlin fa sempre più allusione a questo peso che deve sostenere, questo "pesante ceppo" che è la luce, il fardello del giorno che si leva, ed è sempre su un fondo di straordinario dolore che si esprime la certezza dello slancio, la cura poetica che gli rende doveroso perdersi nel giorno per renderlo presente.

Perché questo destino? Perché deve perdersi? Bisogna dirlo di nuovo: non è la dismisura che gli dèi puniscono nell'uomo che si fa mediatore, non è la punizione di un errore che sanziona la sua rovina, ma il poeta deve essere rovinato affinché in lui e con lui la dismisura del divino divenga misura, comune misura, e questa distruzione, questa cancellazione in seno alla parola è ciò che fa che essa parli, che essa sia il segno per eccellenza. "Quel che è senza parola, in lui di-

15. [*"Denn es wäre / Mir fast plötzlich / Das Glück gekommen..."*, tr. it. cit., p. 725: "Quasi troppo / repentina la gioia / mi è giunta / solitaria...".]

venta parola; quello che è generale e rimane nella forma dell'insconcio, in lui prende la forma del conscio e del concreto, ma quel che è tradotto in parole è per lui quel che non potrebbe dirsi..." (*Empedocle*).

Hölderlin lo sa: deve lui stesso diventare un segno muto, il silenzio che la verità della parola esige per attestare che quel che parla tuttavia non parla, rimane la verità del silenzio. In seno alla follia, tale è "l'ultima parola" che ci fa ancora intendere:

Un segno, ecco che cosa siamo, privo di senso,
Privo di dolore, ed abbiamo quasi
perso la parola all'estraneo.¹⁶

Ultima parola alla quale è solo permesso di mettere in luce quest'altra parola espressa in un inno un poco precedente:

E improvvisamente, essa viene, fonda su di noi,
La Straniera,
La Risvegliatrice,
La voce che forma gli uomini.¹⁷

Durante la sua follia, alcuni scrittori si ricordarono che egli esisteva ancora e andarono a vederlo.¹⁸ Bettina parla di questa follia "così grande, così dolce"; ella dice a Sinclair, l'amico più fedele di Hölderlin: "È un'apparizione e il mio pensiero è inondato di luce. Si direbbe che la parola, trascinando tutto in una caduta rapida, abbia inondato il senso, e,

16. ["*Ein Zeichen sind wir, deutungslos, / Schmerzlos, sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren*", tr. it. cit., p. 695: "Noi siamo un segno insignificante, / indolore, quasi abbiamo perduto / nell'esilio il linguaggio".]

17. ["*Kommt eine Fremdlingin sie / Zu uns, die Erweckerin, / Die menschenbildende Stimme*", tr. it. cit., p. 585: "... giunge a noi la straniera, / la risvegliatrice, / la voce forgiatrice d'uomini".]

18. I documenti sulla vita di Hölderlin durante la follia sono quasi tutti riuniti nel libro di E. Trummler, *Der kranke Hölderlin*. Molti di questi documenti sono stati riprodotti nel bel libro in cui Pierre-Jean Jouve e Pierre Klossowski hanno tradotto alcuni dei *Poemi della follia*.

quando i flutti furono passati, i sensi erano indeboliti e le facoltà atterrite". "È proprio questo", dice Sinclair. "Ascoltarlo fa pensare alla veemenza del vento, sembra posseduto da una scienza profonda, poi tutto sparisce per lui nell'oscurità, egli si cancella." Queste testimonianze sono belle e importanti, ma forse occorre preferire a esse la parola più semplice, quella del falegname Zimmer, presso il quale Hölderlin visse da allora in poi: "A dire il vero, quello che viene chiamato matto non è nient'affatto matto [incontro di Zimmer con G. Kühne, 1836]. Dorme bene, salvo che durante il gran caldo: allora, per tutta la notte, sale, scende le scale. Non fa male a nessuno. Si serve da solo, si veste e si mette a letto senza aiuto. Sa anche pensare, parlare, suonare e tutto quel che faceva una volta. Se è diventato matto, è a forza di essere dotto. Tutti i suoi pensieri si sono fermati a un punto attorno al quale gira e gira sempre. Si direbbe il volo di un piccione che gira attorno alla banderuola, sul tetto. Non si può sopportare in casa, va in giardino. Picchia sul muro, raccoglie dei fiori e delle piante, fa dei mazzetti, poi li getta. Tutta la giornata parla ad alta voce, facendosi delle domande e rispondendosi, e le sue risposte sono raramente affermative. C'è un forte spirito di negazione in lui. Stanco per aver camminato, si ritira nella camera e declama alla finestra aperta, nel vuoto. Non sa come sbarazzarsi del suo grande sapere. Oppure, per delle ore al suo pianoforte [la principessa di Homburg gli aveva fatto dono di un pianoforte di cui egli aveva tagliato certe corde], senza fine, come se volesse fare uscire fin l'ultima briciola del suo sapere, sempre la stessa aria monotona. Devo allora ricorrere a tutte le mie forze perché la testa non mi giri. Spesso del resto suona molto bene. Soltanto, quel che ci disturba è il clicchettio delle sue unghie troppo lunghe. I titoli onorifici? [Hölderlin si faceva dare e dava agli altri dei titoli da cerimonia]. È il suo mezzo per tenere la gente a distanza, infatti non ci si deve ingannare, è ugualmente un uomo libero, al quale non bisogna pestare i piedi".

Hölderlin morì il 7 giugno 1843. Lotte Zimmer racconta

così la sua morte: "Soffriva di un catarro. La sera, suonò ancora il pianoforte e andò a cenare con i suoi ospiti. Si coricò, ma si rialzò quasi subito e andò a dire alla ragazza che non poteva rimanere a letto, tanto aveva paura. Riprese un farmaco che gli aveva dato il medico, ma la paura non faceva che aumentare. Ed ecco che morì, dolcissimamente, per così dire senz'agonia".

Nota per una riedizione [1970]

Rilette come senza ricordo da colui che tuttavia non può dimenticare del tutto di averle redatte e che pure le riconosce, queste pagine, dopo una ventina di anni, gli resistono stranamente nella stessa lettura, resistono al desiderio di modificarle. Perché? Non certo perché esse sarebbero vere, neppure non vere (anche se lo sono), e neppure perché costituirebbero un discorso chiuso sul quale cesserebbero di vertere i giudizi di verità o di valore. Perché allora? Lascio qui la questione. Ne porrei un'altra. Essa poggia su questa parola: follia. In generale, ci domandiamo, tramite i tecnici esperti, se questo o quell'uomo ricade nella sentenza che porta un simile nome. A rigore, manteniamo questa parola in posizione interrogativa: Hölderlin era folle, ma lo era? Oppure esitiamo a specificarla, non solo per dubbio scientifico, ma per non immobilizzarla, precisandola, in un sapere certo: anche la schizofrenia, evocando la follia degli estremi, lo scarto che in anticipo ci allontana da noi separandoci da ogni potere di identità, dice sempre troppo o sembra dire troppo. La follia sarebbe così una parola in perpetua sconnessione con se stessa e interrogativa da parte a parte, tale da mettere in questione la sua possibilità e, con essa, la possibilità del linguaggio che la comporterebbe, dunque l'interrogazione, anch'essa, in quanto essa appartiene al gioco del linguaggio. Dire: Hölderlin è folle, è dire: è folle? Ma, a partire da qui, è rendere la follia a questo punto estranea a ogni affermazione che non potrebbe trovare un linguaggio in cui af-

fermarsi senza metterlo sotto la minaccia della follia: il linguaggio, come tale, già diventato folle. Il linguaggio folle sarebbe, in ogni parola,¹⁹ non soltanto la possibilità che lo farebbe parlare con il rischio di renderla non eloquente (rischio senza il quale essa non parlerebbe), ma il limite che detiene ogni lingua²⁰ e che, mai fissato in anticipo, né teoricamente determinabile, ancor meno tale da poter fare scrivere: “c’è un limite”, dunque fuori da ogni “c’è”, non potrebbe iscriversi che a partire dal suo superamento – il superamento dell’insuperabile – e, a partire da lì, interdetto. Da cui (forse) lo stupore e il timore che ci prendono quando apprendiamo, apprendendolo dopo Hölderlin e dopo Nietzsche, che i Greci riconoscevano in Dioniso il “dio folle”: espressione che ci rendiamo più familiare interpretandola: il dio che renderebbe folli o la follia che rende divini. Ma il “dio folle”? Come accogliere quel che sopravviene con la forza di una simile irregolarità? Un dio, non lontano, responsabile di qualche sragione generale, ma presente, la presenza stessa, nella sua subitanità rivelatrice: la presenza del dio folle?

Il “dio folle”, venuto dai Greci, ci fa segno, anche se non possiamo impedirci di placarlo in una metafora, foss’anche una metafora concettuale temibile, questa per esempio: la presenza non sarebbe presenza che come follia, il che ci conduce a pensare che la presenza, l’eccesso che eccede ogni presente, il tratto chiuso dell’apertura, sarebbe il limite che non si presenta mai, non più di quanto si presenti la morte. Sicuramente, la parola “folle” e la parola “dio” ci parlano in un modo differente da quello in cui parlavano ai Greci. Ma in questa differenza è tuttavia indicata una stessa estraneità d’eccezione, perché non ci fu laggiù altro dio, capace di portare come per essenza questo qualificativo di “delirante”

19. [*en toute parole*, nel testo, che è espressione idiomatica e significa “per parlare chiaramente”. Traduco letteralmente per conservare l’opposizione con *langue* (vedi nota successiva)].

20. [*toute langue*, nel testo].

(*mainomenos*), senza essere perciò il dio della follia. È il tratto del suo enigma in rapporto a noi: enigma che, di nuovo, traduciamo invano parlando di dio dell'estasi, del terrore e della ferocia. Un dio folle, come Hölderlin e come Nietzsche seppero sempre e fino a non saperlo più, risveglia ancora per gli uomini d'oggi un pensiero che non si lascia dominare, sia che lo si intenda come il presentimento che anche l'ordine divino sarebbe sotto la minaccia di un disordine che è "fuori" da esso appartenendogli completamente, sia che questo pensiero faccia sorgere, con Dioniso, in un'alleanza incompatibile, la presenza di dio che non è che presenza e l'esteriorità radicale che esclude ogni presenza, ivi compresa quella di dio. Il *dio folle*: la presenza del fuori che ha sempre già sospeso, interdetto la presenza. Ossia l'enigma dell'Eterno Ritorno che, portato da Nietzsche, non lo fu di meno da Hölderlin, forse.

1. E. Morin, A.B. Kern, *Terra-Patria*
2. I. Hacking, *Linguaggio e filosofia*
3. J. Derrida, *Spettri di Marx*
4. D. Bloor, *La dimensione sociale della conoscenza*
5. H.-G. Gadamer, *Dove si nasconde la salute*
6. L. Krauss, *Paura della fisica*
7. L. Althusser, *Sulla psicoanalisi*
8. T. Wilkie, *La sfida della conoscenza*
9. H. Wulff, S. Andur Pedersen, R. Rosenberg,
Filosofia della medicina
10. G. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico*
11. J.-P. Changeux, *Ragione e piacere*
12. A. Musgrave, *Senso comune, scienza e scetticismo*
13. W. Vandereycken, R. van Deth, *Dalle sante ascetiche
alle ragazze anoressiche*
14. F. Pratico, *La tribù di Caino*
15. I. Lakatos, P.K. Feyerabend, *Sull'orlo della scienza*
16. G. Reale, *Saggezza antica*
17. E. Tiezzi, *Fermare il tempo*
18. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*
19. B.E. Babich, *Nietzsche e la scienza*
20. E.P. Thompson, *Apocalisse e rivoluzione*
21. A. Cromer, *L'eresia della scienza*
22. W. Weischedel, *La filosofia dalla scala di servizio*
23. R. Gilmore, *Alice nel paese dei quanti*
24. M. Merleau-Ponty, *La natura*
25. B. Forte, *Trinità per atei*
26. P. Lombardi, *Il filosofo e la strega*
27. A. Petroni, R. Viale (a cura di), *Individuale e collettivo*
28. P. Lévy, *Il virtuale*
29. J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*
30. R. DeSalle, D. Lindley, *Come costruire un dinosauro*

È possibile vedere nella *follia* l'origine del *genio*? Oppure il genio per manifestarsi deve avere il sopravvento sulla follia? Da sempre l'immaginazione si è sentita attratta da un tale *enigma*, ma ogni tentativo di risolverlo non è mai andato al di là di vuote e generiche affermazioni. In questo ormai classico studio Karl Jaspers, spostando l'analisi dal generale al concreto, e unendo al sapere specialistico nutrito dal contatto diretto con i malati la consapevolezza che "non ci si debba piegare di fronte all'incomprensibile", ripercorre i momenti in cui la malattia entra nella vita dell'artista fino a trasfigurarne l'opera, rendendola qualcosa di mai visto. È il caso di Strindberg, perennemente in fuga, ossessionato dalla gelosia e dalla mania di persecuzione, creatore di mondi sempre nuovi in cui finisce per distruggersi. Ma è anche il caso di Van Gogh, ripiegato su se stesso e sulla propria tecnica di pittura, in un continuo raffinamento che lo porterà alle estreme conseguenze artistiche ed esistenziali. Opera fondamentale e unica nel suo genere, *Genio e follia* ha assunto nel tempo un valore sempre più alto per la capacità dell'autore di dar voce a quelle oscure convulsioni che si agitano nelle regioni più recondite della psiche umana.

Karl Jaspers è stato uno dei grandi protagonisti della cultura del Novecento. Filosofo della trascendenza e dell'inevitabile "scacco" umano, ha dato un notevole contributo anche alla psicologia, alla psichiatria e allo studio del linguaggio.

**SCIENZA
E IDEE**

Collana diretta
da Giulio Giorello

ISBN 88-7078-720-6



9 788870 787207

**L. 36.000
€ 18.59**